

# الأسلوبية والصوفيّة



دراسة في شعر  
الحسين بن منصور الخالجي



إلى الصدق المحمدي  
دُرُوعُ حُرَّةٍ

مكتبة  
١ - ٤

# الأسلابية والصوفية

دراسة في شعر

الحسين بن منصور الحلاج

أمانى سليمان داود



عبدلوى





حقوق التأليف والنشر محفوظة. ولا يجوز إعادة طبع هذا الكتاب لو أي جزء منه على أية هيئة لو بآلة وسيلة إلا بعد مراجعة الناشر لو المؤلف.

## الطبعة الأولى

1423 هـ - 2002 م

رقم الإبداع لدى دائرة المكتبة الوطنية ( 1625 / 7 / 2002 )  
رقم الإحالة التسلسل لدى دائرة المطبوعات والنشر ( 1478 / 6 / 2002 )

811.09

ناو ، ناود ، أماني سليمان

الأسلوبية والصوفية : دراسة في شعر الحسين بن

منصور الحلاج - عمان : دار نجدلاوي ، 2002 .

( ص )

ر. ا. : 1625 / 7 / 2002

الواصفات : / الشعر العربي / النقد الأدبي // التحليل

الأدبي /

\* - تم اعتماد بيانات الفهرسة الأولية من قبل دائرة الكتب الوطنية

ISBN 9957 - 02 - 094 - 3 (ردمك)

**دار نجدلاوي**

عمان - الرمز البريدي: 11118 - الأردن

ص.ب: 184257 - تليفاكس: 4611606

الأراء الواردة في الكتاب لا تعبر بالضرورة عن رأي الجهة الداعمة  
لجنة الغلاف : للفنان محمود سعيد

## قائمة المحتويات

5	..... قائمة المحتويات
15	..... التمهيد
17	..... - سيرة الحلاج
26	..... - الأسلوب والأسلوبية

### الفصل الأول

#### التحليل الصوتي

35	..... - الإيقاع والوزن
39	..... - وصف البحور والأوزان
44	..... - التدوير
46	..... - نظام التقفية
46	..... • حرف الروي
51	..... • القوافي المدخلة
53	..... • القوافي المرسمة
54	..... • توافق العروض والضرب
59	..... • تكرار القافية
58	..... • ختام القافية
75	..... - الإيقاع الداخلي
75	..... • التكرار الكمي للأصوات
75	..... • أ. الأصوات المهموسة

78	بـ أصوات الصغير .....
83	جـ صوت الهاء .....
85	د التوّن أو الصوت التواح .....
87	• التماثل الصوتي .....
87	أ . حروف اللين .....
90	بـ التماثل الصوتي والتناء .....
93	- تكرار الألفاظ .....

## الفصل الثاني

### التحليل التركيبي

99	- نظام الجملة .....
99	أ. تركيب الجملة الاسمية .....
102	بـ تركيب الجملة الفعلية .....
105	جـ أسلوب النفي .....
109	- أنماط التوكيد .....
115	- محاولات الضمائر .....
123	- تراكيب الإضافة .....
135	- الأساليب الإنشائية .....
135	أ . أسلوب الأمر .....
141	بـ أسلوب التناء .....

## الفصل الثالث

### التحليل الدلالي

154	- الحقول الدلالية .....
-----	-------------------------



155	- حقل ألفاظ الحب .....
165	- حقل ألفاظ المعرفة .....
172	- حقل ألفاظ الخمر .....
181	- حقل الألفاظ الدالة على أعضاء الإنسان .....
190	- حقل الحروف والأعداد .....
199	خاتمة .....
201	ملحق .....
203	• غنترات من شعر الحلاج .....
211	• غنترات من أنبل الحلاج .....
226	• غنترات من الطراسين .....
233	قائمة المصادر والمراجع .....
239	الملخص باللغة الإنجليزية .....



بسم الله الرحمن الرحيم

## مقدمة

يمتد الأدب الصوفي واحداً من فنون الأدب التي ظهرت في العصور الإسلامية المختلفة، وجرى هذا الأدب في الشعر كما جرى في النثر، إلا أن تبعه الأول تمثّل في الشعر الدني في الإسلام - أول منابع الأدب الصوفي الإسلامي - ثم أخذ الغزل بنوعه المثنوي والصريح أو ما يسمى الحب الإلهي بشكل مصدراً مهماً من مصادر هذا الأدب، بعدما استمر شعراء الصوفية فكرة المحرّ الإنسانى وأثروا ليعبروا من خلاله عن أحوال خاصة تعترّهم في عشقهم للذات العلية وانتقل الشعر الصوفي في أحيان أخرى من البشارة إلى مستوى الرمز، وهذه النفاذ الأربع التي تفرعت عن فنون الشعر نبع الأدب الصوفي، واستمر إمكانات الشعر المعروفة، ونقلها إلى مستويات متعلّقة، فمنه ما غلب عليه التصوير ومنه ما غلبت عليه الأفكار المجردة منه ما أفرق في التكلف اللفظي والمثنوي أو تقليد الشعر العربي دون مفارقتها، ومنه ما ارتقى فناً ليوازي ما أبدعه الشعراء المتمكنون.

وبشكل عام فإن النص الصوفي يمتدّ نصّاً لغوياً ودلالياً خاصاً في الأدب العربي، انطلق باللغة بما ألفته إلى مستوى جديد غني بالطبقات الابداعية مما يدفع الباحث للدراسة، خصوصاً إذا توجّهت الدراسة إلى الباحث التي تعتمد على السمات والعناصر الأسلوبية في النص. وقد تمثّلت في دراساتي منهج التحليل الأسلوبى الحديث وصفاً وإحصاءً لأخلص في النهاية إلى تأويل النتائج وتفسيرها، وقد بلغت إلى هذا المنهج - على قلّة انشغال الباحثين بالدراسات الأسلوبية التطبيقية - لأنه يتّلب مع طبيعة الشعر الصوفي، وبعد مدخلاً مناسباً يمكن الباحث من معالجة تجربة فريدة في رؤيتها وفي أسلوبيتها الخاصة.

كما أن هذا المنهج يدرس النص الأدبي، ويعتمد إلى تحليله بما يكشف عن الأنماط الأسلوبية للمبدع، فهو يهتم بدراسة النص دراسة تحليلية وصفية، من خلال

تأمل مكوناته الداخلية دون التركيز على العوامل الخارجية التي لازمت جل أشكال النقد منذ أمد بعيد فكان في كثير من الأحيان يعتمد عن النص المدروس لصالح ما هو خارج عنه، سقفاً مغاليم علم الاجتماع والتاريخ وعلم النفس والفلسفة عليه. وقد وقع اختياري على بسوع أشعر الحلاج كواحد من أبرز شعراء الصوفية أمثال: رابعة العدوية وابن الفارض وابن عربي ولائلا خصوصية ينمى بها عن غيره. فهو من المتصوفة المتقدمين (ت 309هـ)، ويبدو أن كثيراً من ينسب التعبير الصوفي نجد لما غملاً في تجربته، قبل أن ينشط الاهتمام بها وتنضج فيما بعد في تجليها الأوضح عند عبي الدين بن عربي خاصة. وعلى سيرة الاهتمام بالحلاج وشيوع صيته، إلا أن جل الاهتمام ارتكز على تجربته الإنسانية ودلالات مقننه كشهد للفكر وللحب الإلهي، وقلما درس شعره دراسة جمالية خالصة تربط بين الدلالة وتجليها الأسلوب في إظهار من القراءة الداخلية للنص الشعري.

درس هذا الكتاب إند شعر الحسين بن منصور الحلاج الولد: سنة أربع وأربعين ومائتين للهجرة والثمنى سنة تسع وثلاثمائة للهجرة بوصفه شاعراً صوفياً يشتمل شعره على تجربة مميزة من الناحية الأسلوبية.

تكون الكتاب من تمهيد وثلاثة فصول وخاتمة تناولت في التمهيد سيرة الحلاج، فعرضتها عرضاً موجزاً يضيء أهم ملامح حياته ومسيرته، كما عرضت للخطوط العامة التي تميز الأسلوب والأسلوبية، وتضيء المعبر التي أخذت بها في المجلد التطبيقي.

عرضت في الفصل الأول للتحليل الصوتي وتناولت فيه جملة من الظواهر الصوتية والإبداية التي تميز بها الحلاج من خلال دراسة الأوزان والبحور، وكيفية استخدامه لما في شعره، وكذلك الطبيعة الخاصة لأسلوب التقفية، ونظرت في ظواهر الإيقاع الداخلي التي تعتمد على حضور أنماط صوتية معينة تتداخل مع طبيعة شعره ودلالته، حيث بينت الرسالة شدة ارتباط الصوت بالدلالة عند الحلاج.

كما تبين لي توفر شعره على إيقاع واضح تأتي من غلبة الأوزان القصيرة والمجزوءة حيث جاوزت نسبتها ثلث الديوان وهذا يتطلب مع التجربة الصورية الذاتية للحلاج، وتعبيره عنها تعبيراً وجدانياً.

كما اتضح كثرة استخدامه للمقاطع الطويلة التي تمنح الصوت استناداً يتطلب مع رغبة الشاعر الدائمة في خطاب القات العليا وندائها وتلجتها تمثل ذلك في كثرة استخدامه للقوافي المردفة والقوافي المؤسدة والقافية المطلقة وحروف اللين.

ولغت رغبته الدائمة في بثّ معنى مخصصة تتعلق بخصوصية علاقته بالذات العليا من خلال التكرار الكمي لبعض الأصوات كالأصوات المهموسة، وأصوات الصنفر، وصوتي الله والتون.

كما لمست إلمامه على رؤى وأفكار ومشاعر معينة من خلال كثرة تكراره القوافي ذاتها في بعض القصائد ولقطوعات أو إثباته بالضرب والسروض المتماثلين أو تكراره ألفاظاً بعينها على مستوى النص الواحد أو الديوان.

أما في الفصل الثاني فمرغت للتحليل التركيبي فاختارت أهم الظواهر التركيبية التي ميزت شعره وشكلت عدولات أسلوبية تميز بها كتركيب الإضافة ذات الجذوة والمقصودة، والتي تبين لي أنها نمط أسلوبية يمكن نسبته إلى الحلاج، فقد وضع أسسه وتفرع في استخداماته بما يتواءم مع تطور تجربته وعصاميته قبل أن يطور ابن عربي هذا النمط بزمس طويل ليصبح نمطاً أسلوبياً يميز التعبير الصوفي.

كما شكلت محولات الضمائر في شعره حضوراً واسعاً وتنوعاً وتداخلات مما يجعلها ظاهرة أسلوبية في تركيبه أما تحليلي لأساليبه الإنشائية، فقد أنفسي إلى ملاحظة أسلوبية الأمر والتداء كلاً لمؤبين إنشائيين بكثرة الحلاج في استخدامهما بمعناها البلاغي، راسماً عبرهما علامات أسلوبية كثيرة تحيط بخطابه للذات العليا.

لما أغفل التوكيد لديه فقد ساعدت في تعميق دلالته وتأكيدهما سواء كانت توكيداً لفظياً أو باستخدام إنَّ المشددة أو نون التوكيد الملحقة بالفعل للضلع أو بالفسم أو بحرفي التحقيق (لقد لقد)، أو حروف الجر الزائدة

لما في الفصل الثالث فقد عرضتُ للتحليل الدلالي الذي تتكامل به العنصر الثلاثة (الصوت، التركيب، والدلالة)، وكان مدخلي إلى دراسته تمييز الحقل الدلالي في شعره وقد قسمتها إلى الحقول التالية: حقل الحب الإلهي، حقل الألفاظ الدالة على المعرفة، حقل اللفظ المحمر، حقل الألفاظ الدالة على أعضاء الإنسان ومثلهما. حقل الحروف والأعداد

وتدبر هذه الحقول في تأكيد الوحدة الدلالية في شعره إذ تنتهي هذه الحقول إلى غاية واحدة تتصل بالتجربة الصوفية، ولارتباطها بالذات العليا وقد منحها هذا الارتباط خصوية في سائر مستوياتها الصوتية والتركيبية والدلالية وقد كشف هذا الفصل (التحليل الدلالي) عن تجربة متجانسة تمتلك معالم الوحدة والتماثل

وانتهيت إلى تأكيد أهمية المنهج الأسلوبى بوصفه أحد عيالات النقد الأدبي بما يمنحه للدارس من مفاتيح في قراءة النص قراءة تحليلية تكشف عن الخلق الأسلوبية التي تميزه عن غيره من النصوص

وقد اعتمدت في دراستي لشعر الحلاج على كتاب (شرح ديوان الحلاج) الذي أعده صناعته وأصلحه ونصّص عليه وقمّم له الدكتور كامل مصطفى الشبيبي أستاذ الفلسفة الإسلامية في جامعة بغداد والصافر في بيروت وبغداد عن مكتبة النهضة سنة ثلاث وسبعين وتسعمائة وألف (1973).

وقد تميز هذا التحقيق للديوان بأضافات إلى أشعار الحلاج \* لم يفتن إليها المشرق الفرنسي الشهير لويس ماسينيون (1883-1908)\* الذي نشر ديوان

<sup>1</sup> شرح ديوان الحلاج، ص 12.

الحلاج في باريس - وظهرت طبعته الثالثة فيها سنة 1955، دون تغيير أو تط  
نعه وتحقيقه على ما يقول الدكتور الشبي .

كما اعتمدت في دراستي كذلك على الطبعة الأولى لديوان الحلاج، وهو من  
صنع وإصلاح الدكتور الشبي أيضاً وقد صدر عام سبع وسعين وتسعمائة ألف  
عن منشورات الجمل في اللانيد وقد زيد فيها على الشرح ثمانى عشرة مقطوعة بما  
يجاوز مائة وثلاثين بيتاً، لكنها تملو من الشروح المملة التي ظهرت لى (شرح  
ديوان الحلاج).

وقد ميز الدكتور الشبي بين الشعر الذي صحت نسبته إلى الحلاج، والشعر  
النسوب إليه على نحو دقيق، وقد اعتمدت في دراستي على شعر الحلاج الذي  
صحت نسبته وتركت الأشعر التي أثبت الشبي أنها لغيره من الشعراء أو أنها  
منحولة عليه من بلب ما يُقَال على لسان الحمل، ولم أعن بمسألة تحقيق الأشعر  
النسوبة لأنني عدتها منتهية بحكم ما ألمّ به الشبي في عمله الدقيق، وعملت الواسعة  
بشعر الحلاج.

إلا أنني قمت بتصويب بحور ست مقطوعات وردت تحت أوزان خاطئة في  
الديوان (منشورات الجمل) :

فقد وردت المقطوعة التي مطلعها (ص 41) :

حقيقة الحق تستير صلوحة بالنا خبير

تحت بحر البسيط وحققا أن تكون من غلغ البسيط.

ووردت المقطوعة التي مطلعها (ص 65) :

أنا أنت بلا شك نسبحاتك سبحاني

---

\* معلوم أن الشبي واحد من المؤلفين بالشعر، ومن الجانب للمنطق أن يكون قد انطأ  
فيها والرجح أنه لم يراجع هذه الطبعة بنفسه، مما أحدث فيها اختلاطاً واختلافاً سيّاً هذا  
التشويه .

تحت بحر الرجز وصوابها المزج .  
كما وردت المقطوعة التي مطلعها (ص73):  
قلوب العاشقين لها عيون  
تسرى ما لا يراه الناظرون

من بحر الطويل وصوابها الوافر .  
ووردت المقطوعة التي مطلعها (ص73):  
طوبى لطرف فاز منه      لك بنظرة أو نظرتين  
من مجزوء الرمل وصوابه مجزوء الكمل .  
فضلاً عن المقطوعة التي مطلعها (ص74):  
إرجع إلى الله إن الغلبة لله  
فلا إله إلا بالفت لا هو

من الطويل وصوابه بحر البسيط .  
ووردت المقطوعة التي مطلعها (ص77):  
فيك معنى يدعو النفوس إلىكا      ودليل بدأً منك عليك  
من البسيط وهي من بحر الخفيف

ولنخيراً ، أمل أن يكون في هذا العمل ما يضيف إلى الدراسات السابقة ، في  
الأدب الصوفي ، وما يميزه عنها ، من خلال إجراءات المنهج الأسلوبى الذى ما زال  
الاستد إلىه في مرحلة التجريب والاختبار .



النميد

- سيرة الحلاج

- الأسلوب والأسلووية



## سيرة الحلاج

هو الحسين بن منصور، يكنى أبا عبد الله وقيل: أبا مغيث. ولد سنة أربع وأربعين ومائتين (244هـ). وذكرت المصادر أن جدّه كان مجوسياً يدعى عمّس من أهل بيضه فارس. نشأ الحلاج بواسط، وقيل بستر، وروي في سبب تسميته أن أباه كان حلاجاً وقيل إنه مرّ على حلاج فيبث في شغل، ولما علا وجدّه قد حُلج كل القطن في الذكائه كما روي أنه تكلم على الناس بكثير ما كان يخبر عن خصائره فسُمّي حلاج الأسرار<sup>(1)</sup>.

### (1) انظر في سيرته وأخباره:

العلمي، طبقات العرفية ط2، تحقيق نور الدين شريعة دار الكتاب النفيس، حلب، 1986، ص 307 مكرهه تجلّوب الأس ج 1، اعتنى بنسخه وتحقيقه عد قد أسفوز، دار الكتاب الإسلامي، ص 76. الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد ط1، تحقيق مصطفى عبد القادر عطا ج 4، دار الكتب العلمية بيروت 1997، ص 112. ابن الجوزي، المنتظم ط1، تحقيق د سبيل زكّر، ج 4، دار الفكر، بيروت 1993، ص 3764. ابن الأثير، الكامل في التاريخ، مج 4، دار صكّر ودار بيروت بيروت 1966، ص 77. ابن خلّكان، وفیات الأعيان، تحقيق د إحسان عباس، مج 2، دار الثقافة بيروت ص 140. اللامي، تاريخ الإسلام، ط1، تحقيق د عمر عبدالسلام قاسمي، دار الكتاب العربي 1992، ص 33. اللامي، المعبر في خبر من خبر، ط1، تحقيق أبو ملجّر محمد السعيد زغلولة ج 1، دار الكتب العلمية بيروت 1983، ص 454. اللامي، ميزان الاعتدال، تحقيق علي عمر البجلوي، مج 1، دار المعرفة بيروت ص 548. البلقلي، مرآة الجنان وعبرة اليقظة ط1، وضع حواشي خليل المنصور، ج 2، دار الكتب العلمية بيروت 1997، ص 189. ابن كثير، البداية والنهاية ط2، تحقيق د أحمد أبو ملحم ورفاقه، مج 4 ج 1، دار الكتب العلمية بيروت 1987، ص 141. ابن اللّلقن، طبقات الأولياء ط2، تحقيق نور الدين شريعة دار المعرفة 1986، ص 187. الشعراي، الطبقات الكبرى، ط1، ضبط وصححه خليل المنصور، دار الكتب العلمية بيروت 1997، ص 154. ابن العماد الحنبلي، شذرات الذهب ط1، تحقيق مصطفى عبد القادر عطا ج 2، دار الكتب العلمية بيروت 1998، ص 442. ابن حجر العسقلاني، لسان الميزان ط1، دراسة وتحقيق علّام أحمد عبدالوّهّود - - - - -

تتلخص على يدي عدد من شيوخ الصوفية الذين صحبهم في ذلك الوقت، ابنه سهل بن عبد الله التنريّ والجنيّد وعمرو بن عثمان الكلي، وأبي الحسين التنوري. ثم استقلّ عنهم وأخذ بممارسة الرياضات والمجاهدات الشاقة مصابراً متحملاً، وكان يدرك - إلى جانب ذلك - طبيعة الحياة من حوله في جوانبها الاجتماعية والسياسية، متلمساً الدور الذي ينبغي أن يقوم به في ظل الواقع المتردي الذي يحيط به، فهو وإن كان متوجهاً بكلية إلى النهوض بمطالب التجربة الصوفية من الالتزام الروحي، والانفصال عن الدنيوي، فقد توقف عند جوانب إنيّة وواقعية لا بد من الأخذ بها وعدم إغفالها.

كان الصوفية جماعة تميل إلى الانعزال وترك أمور الدنيا وعدم التدخل في شؤونها المختلفة، وهو توجه راق لأصحاب السيادة والسلطة فشجعوا عليه إلا أن الحلّاج كان يبحث عن طريق وسط بين هذا وذاك بين ما هو إنساني وبين ما هو سماوي بين ما هو ملهي وما هو روحي. وهنا توقف!! فكيف يحقق عزلة الروحية ويتوسط الحياة اليومية الصاخبة في الآن نفسه؟ فبدأ بالبحث عن تصوف أرضي - إن جاز التعبير - يحقق للإنسان اتصاله بربه ورفاهه عن حلق في الحياة الكريمة فهل كان هذا التوجه مما يرتضيه من حوله؟

بدأ للحلّاج حينذاك أن يكمل رحلته الصوفية فخرج إلى مكة وجاور سنة، رجع بعدها إلى بغداد مع جماعة من الفقهاء الصوفية، ثم توجه وزوجته إلى تستر ودعا الناس إلى الزهد والتصوف، فرجع له عندئذ قبول حسن، ثم عاد فتجول في

---

== ووفقاً ج. دار الكتب العلمية بيروت 1996، ص 359 لخوانساري الأصبهاني ووضعت الجنازة لتحقيق أساطير إسماعيليان ج. مكتبة إسماعيليان طهرانه 1970، ص 107. حرب القرطبي صفة تلويح الطبري مطبعة بريل، لندن 1897، ص 83. ابن العربي تلويح مختصر الدول، دار الشريعة بيروت ص 156. الفيلسوف بكره تلويح الخميس ج. دار صفاء، بيروت، ص 347. مؤلف مجهول العيون الحفائض في أخبار الحفائض تحقيق نبيلة عبدالنعم داود ج. 4، القسم الأول مطبعة النملقة 1972، ص 294.

بلاد شامة وصل فيها إلى الهند وما وراء النهر<sup>(1)</sup>. فحصل في أسفاره الكثير من المعارف وخبر الأقوام واللل، وصنف خلالها تصانيف عديدة في الأصول والفروع والتوحيد وخلق الإنسان والبيان والسيرة والخلفاء والوزراء والعدل وكيد الشيطان وأمر السلطان واليقين والوجود وغيره وقد أورد ابن التميمي ستة وأربعين عنواناً من مصنفات الخلاج<sup>(2)</sup>.

حقق الخلاج من أسفاره بعض أهدافه إذ كان يبتغي بث دعواه الصوفية وطريقته الخلاجية وكان يث في مريدية الرغبة في الحرية ورفض نه التسلفين وأصحاب الخراج، وكان اعتنازه بشؤون الناس ومصالحهم وجرانه على فصح غلبا السيرة وتداعي الحية الاجتماعية والسيرة قد جمع حوله الكثيرين، وألب عليه أصحاب السيرة.

لقد كانت الحية الاجتماعية والسيرة في ذلك الوقت من العصر العباسي تمور بالفوضى والشائعات والفناء الفاض، وكان أصحاب السلطة لا يألون جهداً في استخدام أي وسيلة لضمان بقه سلطانتهم وكذلك كان أصحاب المال والخراج، والخسر في ذلك كان العلة من الناس الذين لم يملكوا الرفض أو التمرد<sup>(3)</sup>.

#### (1) انظر في رحلاته وأسفاره

- الخطيب البغدادي تلخيص بغداد ج 8 ص 112-113.
- ابن الجوزي المنتظم ج 8 ص 3746.
- الذهبي تلخيص الإسلام ص 34.
- الذهبي المعبر في خبر من خبر، ج 1، ص 455.
- الحوافري الأصبهاني، روض الجنات ج 3، ص 107.

(2) انظر: ابن التميمي الفهرست ط 1، تحقيق د نعلد جيل عثمان دار فكري بن النجاشي 1985، ص 403-404.

(3) انظر في الحية السلية والاجتماعية في العصر العباسي د شوقي غيفه العصر العباسي الثاني ط 2، دار المعارف القاهرة دة ص 9 وما بعدها.

ولما كان الحلاج قد حلّ في قلوب هؤلاء العلمة عملاً جليلاً دعّوا دعوتهم  
دعوة إغاثة ومساعدة، وعدّوه المنفذ لهم، وبلغوا في ذلك حداً باتوا يكتبونه  
بالنعت ثلثة، والمثبت ثمانية، والمميز ثلثة، ثالثاً<sup>(١)</sup>، وغيرها من الألقاب التي تؤشر إلى  
المرتبة التي ارتادها في نظرهم.

ولما كان ذلك كذلك، تحرّرت فئة لا مصالح لها في دعوة الحلاج حشداً  
ونكابة<sup>(٢)</sup>، للتقول والتأليب عليه وشحذ القلوب والمقولات ضدّه فحلّوت  
التشكيك في عقيدته متهمه إليه بالزندقة والاحتجاج فقد أثناعوا فيما يقول ابن  
النديم أنه "كان رجلاً عتلاً مشغباً، يتماطى مذاهب الصوفية، ويتعلّى الفناظير،  
ويُدّعي كل علم، وأنه كان يعرف شيئاً من صناعة الكيمياء وكان جاهلاً مقداماً  
متهوراً جوراً على السلاطين مرتكباً للعظائم يروم إقلاب الدول، ويدّعي عند  
أصحابه الإلهية، يقول بالحللول، ويظهر مذاهب الشيعة للملوك ومذاهب  
الصوفية للعلمة"<sup>(٣)</sup>.

وبعد استمر خصومه في دعواهم تلك اقتتله المقتل بينه وبينه بها داراً،  
عدّوه بذلك متلوناً، وكان ذلك في حدود الثلاثمائة للهجرة<sup>(٤)</sup>. كما اعتبروه غلطاً  
لأنه كان يلبس الثياب المصطنعة في بعض الأحيان، ويلبس الدراعة والعملة  
ويشي بالقبلة على زيّ الجنّد في أحيان أخرى<sup>(٥)</sup>. ولعله أدرك أن دعوتهم التي ارتكبوها  
أن يوصلها إلى الناس لا تتطلب لبساً وتشكلاً بقدر ما تحتاج إلى استعانة فكري

(١) النديم، تاريخ الإسلام، ص ٦٩، وانظر: ابن كثير، البداية والنهاية، ص ١٤٢، ابن العميد  
الحنبلي، شذرات الذهب، ج ٢، ص ٤٤٢.

(٢) الحوافري، الأصبهاني، رؤى الجنّة، ج ٣، ص ١١٠.

(٣) ابن النديم، الفهرست، ص ٤٢.

(٤) ابن العميد الحنبلي، شذرات الذهب، ج ٢، ص ٤٤٢، وانظر: الفهرست، ص ١٤٢، تاريخ الإسلام،  
ص ٦٩.

(٥) ابن الجوزي، المنتظم، ج ٨، ص ٣٦٤.

لأداء هذه المهمة الصعبة. وبدا له أن تحرّره من ملابس الصوفية يمكنه من بت  
طريقته بحرية أكبر، وأن الصوفية مضمون أكثر منها شكلاً. وربما رام في جل ذلك  
أن يؤكد إنسانية الصوفي وحقه بممارسة حياته عموماً أن يسمو بالنس وبالمجتمع.  
عمولاً الصوفية إلى حياة اجتماعية وإنسانية لها مكانتها الأرضية، ولها طموحها  
السمائي.

لكن الأمر لم يطل فقد بدأ أصحاب السلطان وموظفو الخراج بإثارة  
الشغب ضده تراسهم في ذلك الوزير حمد بن العباس في عهد الخليفة المقتدر  
ببغداد ففي وزارة حمد ازداد الشغب بسبب غلاء الأسعار، وحاولت العملة فتح  
السجون ووثبوا على ابن ترجم خليفة صاحب المعونة وأرادوا قتله<sup>(1)</sup>. ويبدو أن  
حمداً وجد في القبض على الخلاج والقضاء عليه ما يبعد الأمن والهدوء معيبراً  
إليه المخرّض والمشعل لفتيل الثورة عليه. وكان ذلك سنة ثلاثمائة وتسع (309هـ).

وكان الوزير ابن العباس قد حاول القبض عليه مراراً، فقبل ذلك كانت  
العيون تلاحقه بحثاً عن منفذ للقضاء عليه. ففي عام ثلاثمائة وواحد (301هـ)،  
قبض عليه علي بن أحمد الراسي أمير الأهواز وأدخله بغداد وغلاماً له على جبل  
مشهورين، بحجة أن البيّنة قلعت عنده أنه يدّعي الربوبية ويقول بالحللول ونسوي  
عليه حينذاك بأنه أحد دعة القرامطة فحبس، ثم أمر الوزير أنفك علي بن عيسى  
بصلبه حيّاً لثلاثة أيام حتى رآه الناس، ثم حمل إلى دار السلطان فحبس بها<sup>(2)</sup>.  
وظل منذ ذلك الحين ينتقل من حبس إلى آخر حتى سنة ثلاثمائة وتسع (309هـ)،  
حيث كان حمد الوزير يخرج الخلاج إلى مجلسه ويستنطقه فلا يظهر منه ما تكرهه  
الشريعة. وظل الأمر على ذلك وحمد مُجدّ في أمره وجرى له معه قصص كثيرة.

(1) عريب القرطبي صلة تلويخ الطبري ص 85.

(2) الخطيب البغدادي تلويخ بفتح ج، ص 112. وانظر: عريب القرطبي صلة تلويخ

وفي آخرها رأى الوزير له كتاباً حكى فيه أن الإنسان إذا أورد الحج ولم يمكنه أن يرد من داره بيتاً لا يلحقه شيء من التجلسات، فلما حضرت أيام الحج طاف حوله، فمن ما يفعله الحاج بمكة ثم جمع ثلاثين بيتاً وأطعمهم أجود طعام، ثم إذا ما برغوا كلهم وأعطى كل واحد منهم سبعة دراهم، فلما فعل كان كمن حج<sup>(١)</sup>.

وهنا لاحت فرصة الوزير للتخلص منه باسم الشريعة ظهراً أمام العامة بمظهر الحفي للدين والتأوى عنه عبر محاكمة ظهراً فيني وبطنها سياسي نصوراً بعد امتناع التفهيد عن محاكمته حيث استغلتهم في أمره "فذكروا أنهم لا يفتون في قتله بشيء إلى أن يصح عندهم ما يوجب عليه القتل، وأنه لا يجوز قبول قول من ادعى عليه ما ادّعه وإن واجبه إلا بدليل أو إقرار"<sup>(٢)</sup>.

فلما قرئ ما يتعلق بالحج على الوزير "قل القاضي أبو عمر للحلاج: من أين لك هذا؟ قل: من كتاب الإخلاص للحسن البصري، قل له القاضي: كذبت بإحلال الدماء قد سمعته بمكة وليس به هذا فلما قل أبو عمر: بإحلال الدماء منها الوزير، قل له: اكتب بما قلت، فدافعه أبو عمر، وتشغل بحطاب الحلاج فلم يدعه جلد يشغل، وألح عليه، إلخ لا يمكن معه مخالفته، فالزمه بإدعاء دمه وكتب بعده من حضر المجلس، ولا سمع الحلاج ذلك قل: ظهري حرم وصبي حرام وما يحمل لكم أن تأثروا علي بما يبيحه اعتقادي الإسلام ومنعي السنة ولي كتب في الوراقين موجودة في السنة فله الله في دمي"<sup>(٣)</sup>.

#### (١) انظر في ذلك

ابن الأثير، الكامل في التاريخ، مج ٨، ص ١٢٧. ابن الجوزي المنتظم ج ٨، ص ٣٧٤٩. الذهبي تاريخ الإسلام ص ٣٧ الذهبي المعبر في خبر من خبر، ج ١، ص ٤٥٧. ابن كثير، البداية والنهاية، مج ٤، ص ١٥١.

(٢) عرب القرطبي صلة تاريخ الطبري ص ٨٧.

(٣) عرب القرطبي صلة تاريخ الطبري ص ٩٣-٩٤. وانظر: ابن الأثير، الكامل في التاريخ، مج ٨، ص ١٢٧.



وحين كتب الوزير إلى الخليفة المقتدر يستغفنه في قتله وأرسل الفتاوى إليه، تباطأ المقتدر في الرد عليه، فرأسله ابن العباس مدعياً أنه ذاع كفر الحلاج وأذعازه بالربوبية وإن لم يقتل افتن به الناس فكتب الخليفة: "إذا كانت القضية قد أفتوا بقتله وأباحوا دمه فليحضر محمد بن عبدالصمد صاحب الشرطة وليضربه ألف سوط، فإن تلف ولا ضربت عنقه"<sup>(١)</sup>. عندما أمر الوزير صاحب الشرطة بضربه ألف سوط، وتقطع يديه ورجليه، وحزّ رقبته تم إحراق جثته.

وهذا ما حدث ليلة الثلاثاء لست بدين من ذي القعدة من ذات السنة<sup>(٢)</sup>، وقيل لسبع بدين من ذي القعدة<sup>(٣)</sup>، وقيل لسبع بدين من ذي الحجة<sup>(٤)</sup>، وقيل لسبع بدين من ذي القعدة<sup>(٥)</sup>.

كان الحلاج وما زال شخصية جدلية تلبنت تحملها المواقف والأراء، وأثرت أبناء عصره، وأثرت في محيطها تأثيراً امتد إلى ما بعد رحيلها حتى أبلغنا الحاضرة. وقد تنبع ماسنيون حية الحلاج بعد موته عما يوضح أثره الفاعل في الجيل من التصوفة، وأصحاب الكتابة، فقد صرّ رمزاً للغناء والتسحية ومواجهة الظلم<sup>(٦)</sup>. واختلف القدماء فيه فتحة من رده جملة وتفصيلاً، وثمة من قبله فصّح حاله ودون كلامه أو قبله فاعتذر عنه وأجاب عما صدر عنه بتأويلات، وثمة من توقف عن

(١) الفهمي المبر في خبر من خبر، ج ١، ص ٤٥٧، وانظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان، ص ٢٠٤، ص ١٤٥، ابن الجوزي، المنتظم، ج ٨، ص ٣٧٩٩.

(٢) الشرحاني الطبقات الكبرى، ص ١٥٤، وانظر: الفهمي، تاريخ الإسلام، ص ٣٨.

(٣) الحارثي، الأصباهي، ورويات الجلائل، ص ١٣٦.

(٤) الفهمي، مرآة الجنان، ص ١٩٤.

(٥) ابن كثير، البداية والنهاية، ص ١٤٨.

(٦) انظر: ماسنيون، حية الحلاج بعد موته، ترجمة أكرم فضل، مجلة المورد، ص ١، الصمدان.

٣-٤، بغداد ١٩٧٢، ص ٥٥، وانظر كتاب كتل النبي الحلاج موضوعاً للألعاب والفنون العربية والشرقية قديماً وحديثاً ط ١، مطبعة المرافة، بغداد ١٩٧٦.

حجم سي . وما زاد حتى النخعة انما تمل رد وثيرة فهو منسوب طريقت  
وفلسفة خلفة تحت عن المعنى الرمزي الذي يرفع دعاء الروح إلى الله وتذوق  
حقائق الإيمان، وأجبا في قلوب الكثيرين الرغبة في الإصلاح الأخلاقي الشلل  
للجماعة الإسلامية عبر طريقت التي مل فيها إلى الكشف والبعد عن الاستمرار  
وإعلان رؤيته وأفكاره بتجرد على الملا خلافاً لأسلوب الصوفية<sup>(1)</sup>، ويبدو أنه دفع  
ثمن جرأته في دعوة من ياتخفون بظلم الشريعة إلى طريقت، وعلاوته ربط الحجة  
بالروح، والاختلاط بالعوام على اختلاف مفاهيم وطرائقهم وبث بذرة التمرد  
، إعلان إلى أي ناحية . وقد روي عن صديقه الشبلي أنه حين رأى الحلاج مضطرباً  
بـ " ..... " ، ولافتة البنية رجلاً قائماً يمشون على كعفه  
" ..... " في التي يمشون تفتوا بعدون أنفسهم بجرير  
" ..... " ، منهم أنه شخصهم شهبوه بصرح عند " ..... " ،  
" ..... " ، الذي تنبه على سحر من أسماء الله<sup>(2)</sup> .

أنه بعد نقل تحريته الصوفية المضطربة ونجح تميزه من دلالاته  
الصوفية التي صانها فمن تشكيل أسلوبه تميز . يتناسب مع خصوصية تحريته  
واختلافها .

(1) لمزيد من التفصيل في هذه المواقف للتصورية انظر:

الباقمي، مرآة الجنان ج 2، ص 189، الحوانسلي الأصهباني، دواغيت الجنات ج 3، ص 108،  
ابن الملتن ، طبقات الأولياء ص 187، ابن خلكان، ولغات الأصناف ص 140،  
الذهبي، تلويح الإسلام ص 41

(2) مسينون المحسن الشخصي حجة الحلاج شهيد الصوفية في الإسلام في كتاب:  
شخصيات قلقة في الإسلام عبدالرحمن بدوي ط 2، وكالة المطبوعات الكويت 1978،  
ص 64 وما بعدها

(3) ابن كثير، البداية والنهاية، مج 4 ج 11، ص 142.

(4) الباقمي، مرآة الجنان ج 2، ص 194.

(5) المصدر السابق ج 2، ص 19.

ورغم أنه لم يتجه في حياته إلى العزلة وإنما احتفظ بانس. وكذا نه دور في  
السبق العلم، إلا أن شعره لم يعبر عن ذلك بقدر ما كان شعراً شخصياً ذاتياً  
غالباً من التوجيه والخطاب التعليمي ومع أنه كان شخصية إصلاحية - إنفا جز  
التعبير - وفيها أبعد تعنى بهموم الجماعة - كما ورد في اختياره -، إلا أنه لم  
يوظف الشعر لهذه الغاية، وإنما ظلت وظيفة الشعر عنده التعبير عن الموم  
الصوفية التي تمثل علاقة ذات خصوصية مع الذات الإلهية.

لقد فصل الحلاج بين الشعر والحياة اليومية أو العلة. وإنما كان قد خالف  
غيره من المتصوفة فاعتنى بالأدب وابتنى داراً. مما يمثل بعض الانشغال بأسرور الدنيا.  
كما حاول مقاومة الأوضاع السياسية والاجتماعية الفاسدة في عصره ولا أن غلبت  
كأنه ضل صريح ثمينة الشخصية التي يشهد شعريه بأبعد - على - منعبين الصوفي -  
فبحر أن يسلط بشؤون الدنيا أو يتوجه إلى الله تعالى بعبادات جماعي

## الأسلوب والأسلوبية

ما زال مفهوم الأسلوب غامضاً ملتبساً لا يسبب نقص ما كتب عنه وإنما لكثرة تداوله بين النقاد والعلماء فقد تملكت تعريفاته وتنوعت مقاصد الباحثين من إبرايم وهو بصورة مجملة يعرض للطريقة الفنية في التعبير عن الدلالات أو المعاني لكنه يمتزج في أحيان كثيرة بمفاهيم متصلة في البلاغة والنحو وسائر علوم اللغة والأدب. فكل بحث يجعله إلى مرجعته، ويعرفه اعتماداً على الحقل الذي ينتمي إليه أو يعني به.

ولا يبدو أن هناك تعريفاً واحداً يمكن أن يجمع ذلك التنوع والتعدد وكذلك لا تبدو ملاحقة تلك التعريفات مجدية أو كبيرة الفائدة والأجدى من ذلك محاولة استخلاص بعض المبادئ الكبرى التي تتخذ سبيلاً للكشف عن الأسلوب وطريقة دراسته ونمجيته.

وقد اهتم العارسون المحدثون بالأسلوب اعتماداً واسعاً فدرسوا في ضوء المعطيات الجديدة للنظر اللغوي والأدبي والنقدي، وارتبط باللغة - بشكل أساسي - حتى بات يتحدد بالاستخدام الخاص لما يختلف مستوياتها ومكوناتها لأن المبدع يفرق عن غيره بالكيفية التي يستخدم فيها إمكانات اللغة وطاقاتها المتعددة بما فيها من خيارات تعبيرية متنوعة.

وهكذا: كن أن يعني الأسلوب الكيفية التي يستخدم فيها المبدع أداة أو طريقة تعبيرية معينة من بين خيارات متعددة وضمن تأليف خاص فكانت "طريقة في الكتابة" (أو) هو استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية، ويتميز في النتيجة من القواعد التي تحدد معنى الأشكال وصوابها<sup>(1)</sup>.

---

(1) بيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة مسعود عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1994.

ولا يتمثل الأسلوب في أدب الفرد وحسب وإنما يتعمقه لينتد على شيوخ  
هذه أسلوبية محددة في حقبة ما وهذا ينطوي إلى (أسلوب العصر). كما يمكن  
التبليغ أساليب أخرى للجنس الأدبي وهو ما يدخل في إطار نظرية تمييز الأجناس  
التي لها الخصائص المميزة لكل منها.

وأما الأسلوبية فطال ارتبط بالأسلوب ويمكن أن تعد علم دراسة الأسلوب  
ونخرج دراسة الأساليب فهي تطلق على جملة المبادئ والمعايير الكبرى التي يحكم  
العمل في تمييز الأسلوب وتحليله فالأسلوبية هي الكل والأسلوب هو الجزء. ومن  
أقسام الأساليب تتكون الأسلوبية في تحديداتها الختامية

ومع ذلك يحتل استخدام المصطلحين في الدراسات الأسلوبية لاقترابهما  
فيما بينهما مع أن الأسلوب تحددت فائزته ووظيفته في الدراسات الأسلوبية<sup>(1)</sup>  
التي طمحت إلى تحويل الأسلوبية إلى علم خاص بدراسة الأساليب ولذلك  
يمكن أن تعني (علم الأسلوب). وإذا كان الأسلوب "شكلاً من أشكال التنوع في  
اللفظ (لكن) علم الأسلوب (الأسلوبية) يقصد بهما من هذه التنوعات ومحاولة في  
تفريغها الفرض"<sup>(2)</sup>.

ويمكن أن نسلك الأسلوبية في إطار المنهج النقدية الحديثة التي تطورت  
تأثير من اللغويات الحديثة ودراسات علم اللغة التي وضع أسسها فريديناند دي  
هوسيرل كما أنها وطيفة الصلة بالبلاغة التي كانت قد نظرت في كثير من القضايا  
الأسلوبية على نحو جزئي ودون قصد للدراسة الأسلوبية كما تتصل الأسلوبية بكل  
بها له دور في تشكيل النص من مكونات لغوية أو صوتية أو جمالية أو دلالية بتنوع  
العلوم الفرعية التي تنتمي إليها هذه المكونات.

(1) انظر: د أحمد درويش الأسلوب والأسلوبية مجلة فصول، مج 5، ع 1، القاهرة، 1981،  
ص 61.

(2) د عبد الرأحمي علم اللغة والنقد الأدبي علم الأسلوب فصول، مج 1، ع 2، يناير  
1981، ص 117.

ومكنا تبسط الأسلوبية على " رقعة اللغة كلها فجميع الظواهر اللغوية ابتداء من الأصوات حتى أبنية الجمل الأكثر تركيبة يمكن أن تكشف عن خصائص أساسية في اللغة المدروسة. وجميع الوقائع اللغوية مهما تكن يمكن أن تكشف عن لغة من حية الفكر بأكملها منظورا إليها من زاوية معينة"<sup>(1)</sup>.

ي تهتم الأسلوبية بدراسة النص دراسة وصفية وتحليلية بمنزلة عن العوالم الخارجة عنه والتي لا زالت جل أشكال النقد منذ أمد بعيد فكلما في كثير من الأحيان يعتمد عن النص المدروس لصالح ما « ر » يلج عنه مسقطا من تعليم علم الاجتماع والتاريخ وعلم النفس والفلسفة عليه فجاءت الأسلوبية لترسم خطأ جديدا يعود بالنقد إلى طبيعة النص اللغوية والجمالي.

وعلاوة ما تتوقف الأسلوبية عند السمات أو الأنماط التي تتجاوز وظيفة الإبلاغ أو الإقناع، فدورها أن تدرس كل ما يؤدي وظيفة أدبية أو شعرية أو ما يمكن أن تشمل عليه الرظيفة الجمالية<sup>(2)</sup>.

وبما أن المدح يعتمد على اللغة بوصفها اللغة الأسس في عمله الإبداعي، فإن الأسلوبية تتلخص طريقة استخدام اللغة لتتبع من الجزئيات والتفصيل ما يمكن الخروج به من تعميمات تحليلية تدل على طبيعة أسلوب الكاتب أو الشاعر، ويمكن أن يتم هذا التحليل وفق مستويات التحليل الأسلوبية من الناحية العملية وهي: المستوى الصوتي، المستوى التركيبي، المستوى الدلالي.

أ. أهم المعايير التي تعتمد عليها الدراسة الأسلوبية في سائر المستويات اللغوية فيمكن إجمالها فيما يلي:

---

(1) شارل بالي، علم الأسلوب وعلم اللغة العام، من ترجمة انجيلات البحت الأسلوبية، احتيل، ترجمة وإضافة شكري عيك ط، دار العلوم، 1985، ص 11.

(2) انظر: جورج موران، مفاتيح الأستية ترجمة الطيب البكوش، منشورات جديفة تونس، 1981، ص 132.

ويطبق من خلال الاعتماد بمعدل التكرار لبعض العناصر اللغوية فالعنصر الذي يتكرر أكثر من غيره أول بالدراسة لأن تكراره يعني أنه سمة أسلوبية في النص، وإن المبدع يموك عليه أكثر من غيره، ولكن الإحصاء وحده لا يكفي فهو مؤثر محض تكتمل وظيفته ودلالته بالتغذ إلى تفسيره وتحليله، والتغذ إلى ما وراءه كما أن المبالغة فيه قد تؤدي إلى قتل الدراسة الأدبية بتحويلها إلى جداول صماء تخفق روح النص، وتكتم أنفاسه، وهذا ما تعاني منه بعض الدراسات الأسلوبية المعاصرة التي تجاوزت حدود المفعول في الإلفاء من هذا المبدأ أو المنظور، بحيث نظرت إليه وكأنه غلبة الدراسة الأسلوبية ومتنهلها.

- مبدأ الصدق -

ويسمى أيضاً (الانزيع) أو (الانحراف) ولكن يمكن اختصارهما بمصطلح العدول وهو الخروج من المؤلف في استعمال اللغة إلى استخدام جديد وليس لك قول حد إلا أن يؤدي إلى تحطيم العلاقات بين المكونات اللغوية لنصل إلى الإيهام، وذلك بمخالفة قوانين اللغة مخالفة صريحة<sup>(2)</sup>، كما لا يعد كل انحراف أسلوباً إذ لابد أن يصاحبه وظيفة جمالية وتعبيرية فيمكن أن تبدأ الخطوات في التحليل الأسلوبي بـ "مراقبة الانحرافات كتكرار صوت أو قلب نظام الكلمة" أو بنه تسلسلات متشابهة من الجمل، وكل ذلك مما يخدم وظيفة جمالية

(1) انظر: د سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ط1، دار البحوث العلمية الكويت 1980.

- د شفيح السيد الألفاء الأسلوبي في النقد الأدبي ط1، دار الفكر العربي القاهرة 1986، ص173 وما بعدها.

- كرام الله الأسلوب والأسلوبية ترجمة كاظم سعد الدين، ط1، دار أنقى عربية بيفات 1985، ص61 وما بعدها.

(2) انظر: د شكري عياد مدخل إلى علم الأسلوب، ص37.

كالتأكيد أو الوضح، أو عكس ذلك كالغموض، أو الطمس المبرر جمالياً للفروق<sup>(1)</sup>.  
- مبدأ الاختيار،

وهو انتقاء الرسائل اللغوية المناسبة من النظام اللغوي لتلبية المعنى والتعبير عنه و"يتم على أساس التعلل أو التشابه أو الاختلاف" أي على أساس الترادف والتخالف<sup>(2)</sup>.

ويرى المحضر أن في الاختيار الواعي لأدوات التعبير يكمن الأسلوب<sup>(3)</sup>  
وكثيراً ما تدعى هذه الاختيارات الكلمات المفتاح للنص.  
- التأليف

وهو التنسيق بين المواد الخام للبناء حتى يتم له الشكل الفني ويقوم في أسسه على النحو، ويتم "على أساس التشابك بين التواليات والتضارب بين العناصر المتجولة"<sup>(4)</sup>. والمهدف من التأليف النحوي "أن يتم التوافق بين المعاني النفسية المراد التعبير عنها وطريقة الأداء اللغوي لها عن طريق القيم النحوية التي تراعى خلال تأليف العبارة"<sup>(5)</sup>. ويختار التكلم أو الكاتب لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة ثم يركبها تركيباً يفضي ببعضه قوانين النحو وتسمح ببعضه الآخر سبل التصرف عند الاستعمال أي عرّف مبدأ العلل في محور الاختيار على محور التركيب تتحدد أدبية النص أو وظيفة الشعرية<sup>(6)</sup>.

---

(1) أوستن وارمن، وبينه وملك، نظرية الأصب، ص 231-232. وانظر د [براهم خليل، الضفيرة والذهب، ط 1، مؤسسة عمان الكبرى، عمان 2000، ص 60 وما بعدها.

(2) د صلاح فضل، علم الأسلوب وصلة بعلم اللغة مجلة فصول، مج 3، ع 1، أكتوبر / نوفمبر / ديسمبر 1984، ص 36.

(3) بير جبر وبالأسلوبية، ص 11.

(4) د صلاح فضل، علم الأسلوب وصلة بعلم اللغة، ص 36.

(5) د أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ط 1، دار غريبه القاهرة 1988، ص 166.

(6) انظر: عبدالسلام المسدي النقد والحداثة، ط 1، دار الطليعة بيروت 1983، ص 52. وانظر د صلاح فضل، الأسلوب وصلة بعلم اللغة، ص 36.



الفصل الأول

التحليل الصوتي



يعدّ الصوت وسيلة ضرورية لمعرفة كيفية عمل اللغة فهو عند الجاحظ "آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف"<sup>(1)</sup>، وقد ربطه ابن جني في كتابه الخصائص باللغة بل جعلها مؤلفة من أصوات فقال: "حَقًّا - أي اللغة - أنها أصوات يعتز بها كل قوم عن أغراضهم"<sup>(2)</sup>، وثمة من ذهب إلى أن "أصل اللغات كلها إنما هو من الأصوات المسموعة كقويّ الريح، وحنين الرعد وخمير المد"<sup>(3)</sup>، ولكن الصوت اللغوي الصلح عن جهاز التنفس الإنساني "يختلف عن سائر الأصوات التي تحدث عن أسباب أو أدوات أخرى. ومعروف أن دراسة (الصوت) علمه موضوعه علم الطبيعة، أما الصوت اللغوي فهو مرادف علم الأصوات اللغوية"<sup>(4)</sup>.

ولذا يعدّ التحليل الصوتي مستوى أساسياً من مستويات التحليل اللغوي عند اللغوس الأسلوبيين إذ إن "علم الأصوات فرع رئيسي لعلم اللسانيات، فلا

(1) ابن جني، البيان والتبيين تحقيق عبدالسلام حلاوي، دار الجليل، بيروت، الجزء الأول، ص 79.

(2) ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجاشي، الجزء الأول ط 1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1990، ص 34.

(3) المصدر نفسه، ص 47. وانظر:

السبوطي، الزعر في علوم اللغة وأنواعها تحقيق محمد جاد الحل ورفاقه، الجزء الأول، منشورات المكتبة المصرية، صيدا - بيروت، 1987، ص 14.

(4) محمود السمرانة، علم اللغة، دار النهضة العربية، بيروت، دت، ص 99.

النظرية اللغوية، ولا التطبيق اللغوي يمكن أن يعملوا بدون علم الأصوات وليس ثمة وصف كامل للغة بدون علم الأصوات<sup>(١)</sup>.

واللغة الصوتية في السبق اللغوي هي "الأصوات المتميزة وما يتألف منها وتعاقب الرنات المختلفة للحركات، والإيقاع، والشدة وطول الأصوات والتكرار، وتجانس الأصوات المتحركة والسكونية والسكنات الخ. هذه التأثيرات الصوتية تظل كلنة في اللغة المعاصرة، حيث تكون دلالة الكلمات التي تتألف منها والظلال الوجدانية لهذه الكلمات، بمنزل عن نيم الأصوات نفسها، أو مضاعفة لهذه القيم ولكنها تنفجر حينما يقع التوافق من هذه النغمة"<sup>(٢)</sup>.

"أما في الشعر فلا يكفي التحليل الصوتي" يدرس الوزن وهو الإطوال الخرجي الذي يمنح القصيدة من التبحر، وإنما يدرس إل جواره الموسيقى الداخلية من تناغم الحروف واتلافها وتقديم بعض الكلمات على بعض، واستعمل أدوات اللغة الثانوية بوسيلة فنية خلصة وغير ذلك مما يهيئ جرساً نفسياً خالصاً يكتل على الوزن العروضي ويفرقه"<sup>(٣)</sup>.

ويمكن صرح الدراسة الصوتية التي تستند إلى علم الأصوات بدراسة الإيقاع الشعري، عبر الإلفاء من هذا العلم، إذ إن "دراسة الأصوات اللغوية ظواهرها والحركات التي تعمل على إصدارها هو ميدان علم الأصوات ومن الممكن أن تطبق تقنيات علم الأصوات لوصف بنية النظم وتحليلها، وأن تحقق في ذلك من التجاع ما حققته في سائر الظواهر اللغوية التي يؤدي الصوت فيها وظيفة ذات شأن"<sup>(٤)</sup>.

(١) د. لوزي الشليب محاضرات في اللسانيات ط١، وزارة الثقافة عمارة ١٩٩٩، ص ٤٨.

(٢) شارل بالي علم الأسلوب، وعلم اللغة العام، في كتابات المجلدات البحث الأسلوبية، اختيار وترجمة وإضافة شكوي، ص ٣٢.

(٣) رجاء عبد التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف الاسكندرية دت، ص ١٦.

(٤) دافيد أبر كرومي العروض من وجهة: علم صوتية ترجمة علي السيد يونس، مجلة نوافذ ع ١٤، النادي الأدبي الثقافي، جدة ديسمبر ٢٠٠٠، ص ٤٨.

## الإيقاع والوزن

يرتبط الإيقاع بحياتنا الإنسانية وحاجاتها إذ يمتلك صفة كونية. ويظهر في الطبيعة بشكل متكرر، فسقوط حبات المطر يترك إيقاعاً معيناً ودوران الأفلاك عبر أنظمة محددة يشير إلى إيقاع خاص أيضاً فالصوت إذن والحركة إذا ما تنبأ مع الزمن فإنهما يحققان الإيقاع، وهذا لا يكون الإيقاع مقتصرأ على ميدان الشعر وحده بل يتعداه إلى غيره من مفرقات الحياة اليومية.

ولكن ما الإيقاع في الشعر؟ يعدّ الإيقاع من أهم عناصر الشعر حيث تنظم فيه الأصوات وفقاً لأنساق إيقاعية مطّردة من القيم الزمنية وهو ما يميزه عن الكلام الشري.

ويأتي معنى الإيقاع عند العرب مرتبطاً بالموسيقى فهو "من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقّع الألفاظ ويبينها"<sup>(1)</sup>. وهو عند ابن سينا في الشفا "تقدير ما لزمان التقرات فإن اتفق أن كانت التقرات متفقة كان الإيقاع لحيداً وإن اختلف أن كانت التقرات معدة للحروف المنتظم فيها كلام كان الإيقاع شعرياً"<sup>(2)</sup>. فالإيقاع إذن "في الأصل من مصطلحات علم الموسيقى لا من مصطلحات علوم اللغة بوجه عام ولا من مصطلحات علم العروض وكتب نقد الشعر القديمة بوجه خاص"<sup>(3)</sup>.

ويقترب الإيقاع باستمرار بمصطلح الوزن على الرغم من أن الإيقاع ظاهرة أشمل وأعم من الوزن في الشعر، فهو "وحدة النمّة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي: توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فترتين أو

(1) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت 1992، ملحق (ووقع).

(2) د. محمد المهدي الطرابلسي، في مفهوم الإيقاع، حوليات الجامعة التونسية، ع32، 1991، ص12.

(3) المرجع نفسه، ص11.

أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة. أما الوزن فهو مجموع الضعيلات التي يتألف منها البيت<sup>(١)</sup>.

وقد تسمّ الوزن في الشعر العربي مكانة خاصة يدلّل عليها ما جاء في نظرية عمود الشعر التي استقلت واكتملت عند المرزوقي، فما ميّز العرب في شعرهم أنهم حافظوا على "... التحمل لجزاء النظم والتشغها على تخير من لفيذ الوزن. ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للفقية حتى لا منفرقة بينهما"<sup>(٢)</sup> إذ إن لفيذ الوزن "يطرب الطبع لإيقاعه ويمرّجه بصفاته عما يطرب الفهم لصوره... تركيبه واعتدال نظوره"<sup>(٣)</sup>.

وفي كلام للجلاظ حول ترجمة الشعر يجعل الوزن سبباً أساسياً في أن "الشعر لا يستطيع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل"<sup>(٤)</sup>. ويعلّل ذلك بأن الشعر "منى حوك تقطع نظمه وبطل وزنه وذهب عنه وسقط موضع التعجب لا كالقلام المنثور. والقلام المنثور المبتدا على ذلك لحسن وأوقع من المنثور الذي تحوّل من موزون الشعر"<sup>(٥)</sup>.

والأوزان العروضية التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي هي خمسة عشر وزناً هي كل منها بحراً، وذلك كما يقولون لأنه أشبه البحر الذي لا يتلقى

---

(١) محمد غنيمي حلاله النقد الأدبي الحديث، ط١، نهضة مصر، القاهرة ١٩٩٧، ص ٤٣٥-٤٣٦.

(٢) المرزوقي شرح ديوان الحماسة، ج١، نشره أحمد أمين وعبد السلام حلزون ط١، دار الجليل، بيروت ١٩٩١، ص ٩.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٥.

(٤) الجلاظ، ديوانه تحفيظ عبد السلام حلزون، ط١، دار الجليل، بيروت ١٩٩٦، الجزء الأول، ص ٧٥.

(٥) المصدر نفسه، ص ٧٥.

بما يفتقر منه في كونه يوزن به ما لا يتلقى من الشعر. فلما جده الأعفش محر وجود بحرين من محور الحليل لأنهما في رأيه لم يردا عند العرب ثم زاد هو بحراً لم يذكره الحليل في ذكره<sup>(1)</sup>. هذا البحر هو التثاوك أما البحرين اللذان أنكرهما فهما الضلوع والمقتضب إذ لم ترد لهما شواهد صحيحة النسبة في الأشعار العربية القديمة<sup>(2)</sup> وفق ما يقوله إبراهيم أنيس.

وعله «أوزان ليست في أصلها إلا صورة بمرنة لإيقاعات كانت موجودة في الشعر العربي فقد قام الحليل "بالتشخيص المكونات الإيقاعية الأساسية في الشعر العربي الذي عرف حتى وقت وضعه، وقتها في أطر علمية»<sup>(3)</sup>.

«وتمت من الحق كل الظواهر التي لها صلة بالأصوات يلب الوزن أو بما سمي بالإيقاع الخارجي "بكل ما يؤثره الجانب الصوتي من وزن وقافية وتكرار في المقطع الصوتي الواحد أو في الكلمة أو في الجملة وما إلى ذلك»<sup>(4)</sup>.

أما الدكتور محمد العمري فقد قسم اللغة الصوتية النظرية تحت مبحث الإيقاع في دراسته (البنية الصوتية في الشعر) إلى ثلاثة أقسام: الوزن العروضي والأداء والموازنات وهو يقول عن الوزن إنه "هو طبيعة تجريدية مكون من توالي الحركات والسكنات في وحدات سميت أسباباً وأوتاناً، تمثل بصيغ صرفية أو تفعيلات حسب نظم الحليل. أما الأداء فيقسم كل صور تجليات الإنحياز الشفوي أو التأويل الشفوي للنص، بما فيه من شدة وارتفاع، وهو مجال الدراسة التجريبية

(1) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط5، القاهرة 1981، ص 51.

(2) المرجع نفسه ص 54.

(3) سيد محروقي العروض العربي في ضوء كتاب الأعفش: سوله، سجع، علة، ينلير - فبراير، 1986، ص 128.

(4) د. محمد الحلي الطرابلسي، في مفهوم الإيقاع، ص 13-16.

المخبرية. وأما الموازنات فتضم كل صور تكرار الصوات والصوات مستقلة أو ضمن كلمات<sup>(1)</sup>.

ودراسة المستوى الصوتي الإيقاعي لا تنفصل عن الاهتمام بالمعنى "إذ لا ينبغي أن تقع في عطاء التجزيء، فالنظم لا يوجد إلا كعلاقة بين الصوت والمعنى، فهو إذن بنية صوتية - دلالية، وبذلك يتميز عن المقومات الشعرية الأخرى"<sup>(2)</sup>.

---

(1) د. محمد العمري تحليل الخطاب الشعري - البنية الصوتية في الشعر، ط1، الدار العلمية للكتاب، الدار البيضاء، 1990، ص11.

(2) جلال كروم، بنية اللغة الشعرية ترجمة محمد الولي وعبد الحمري ط1، دار توبقوله الدار البيضاء، 1986، ص52.



## وصف البحور والأوزان

استخدم الحلاج اثني عشر بحراً، يمكن ترتيبها وفق نسبة استخدامها كما يلي: البسيط، والطويل، والرمل، والرجز، والوافر، والمجته، والسريع، والخفيف، والتغليب، والكامل، والمزج، والتمرح.

ورد البسيط عند الحلاج -وهو بحر مزدوج التفعيلة (مستعلن، فاعلن)، في سبع وثلاثين [ 37 ] مقطوعة، ضمت خمسة وتسعين ومائة [ 195 ] بيت، استخدمه ثلثاً ثلثة، وخلقاً ثلثة أخرى، وبني ثناً وعشرين [ 26 ] مقطوعة على البسيط التام، مجموع أبياتها ثمانية وثلاثون ومائة [ 138 ] بيت، أما المخلع فورد في إحدى عشرة [ 11 ] مقطوعة، مؤلفة من سبعة وخمسين [ 57 ] بيت، تصحح نسبة استخدام هذا البحر ثلثاً وخلقاً إلى مجموع أبيات الديوان البالغة سبعة وتسعين وأربعمائة [ 497 ] بيت (Z39.2)، ونسبة المقطوعات<sup>(1)</sup> التي استخدم فيها (Z33.9) بالنظر إلى مقطوعات الديوان، وعددها مائة وتسع (109) مقطوعات.

ولم يستخدم الحلاج مجزوء البسيط إذ "لم يعد يستيفه الشعراء وإنما أصبحوا يميلون إلى نوع مشتق منه هو الذي سمّاه أهل العروض بمخلع البسيط، وقد أجمعوا على أنّ مخلع البسيط من اختراع المولدين، وأنه لم يكن معروفاً قبل عهود المبشرين"<sup>(2)</sup>، وقد جلت نسبة المخلع (Z11.4) وهي نسبة مرتفعة نسبياً إذا ما قورنت بنسبة استخدامه للتام التي تساوي (Z27.7).

أما البحر الطويل، وهو بحر مزدوج التفعيلة (فاعلن، مضاعيلن)، فنظم به

(1) أكثر شعر الحلاج من المقطوعات أما القصائد فقليلة، ولذلك يرد استخدام لفظة "مقطوعات" اختصاراً للوصف على مبدأ التغليب.

(2) إدريس أ. أنيس، موسيقى الشعر، ص 118.

- أكثر من ثلث الشعر العربي قديمه ووسطه وحديثه<sup>(1)</sup>، وهو ثاني أكثر البحور استخداماً عند الحلاج، إذ جاء في ست عشرة [ 16 ] مقطوعة، تألفت من تسعة وأربعين [ 49 ] بيتاً، فكانت نسبة استخدامه إلى مجموع أبيات الديوان (29.8) ونسبة استخدامه إلى عدد المقطوعات (214.6).

أما بحر الرمل - وهو بحر صاف أحليّ التفعيلة - فقد ورد ثلثاً ومجزوءاً في إحدى عشرة [ 11 ] مقطوعة ضمت ثمانية وأربعين [48] بيتاً جاء منها ست [ 6 ] مفارعات ثلثة، ضمت خمسة عشر [ 15 ] بيتاً وخمس [ 5 ] مقطوعات مجزوءة تألفت من ثلاثة وثلاثين [ 33 ] بيتاً ونسبة استخدام هذا البحر إلى مجموع أبيات الديوان (29.6)، ونسبة استخدامه إلى عدد المقطوعات (10.0)، وهذا البحر - لم يرد في الشعر الجليلي إلا قليلاً<sup>(2)</sup>. ويأتي هذا البحر في المرتبة الثالثة في استخدام الحلاج، علماً بأنه استخدم الرمل الثام بنسبة (23.0)، بينما استخدم مجزوء الرمل بنسبة (26.6).

ورد بحر الرجز - وهو بحر صاف أيضاً أحليّ التفعيلة - في موضعين ضمّاً سبعة وثلاثين [ 37 ] بيتاً ورد الثام منه في مقطوعة واحدة بثلاثة أبيات وورد المجزوء في قصيدة مؤلفة من أربعة وثلاثين [ 34 ] بيتاً ونسبة استخدامه إلى مجموع الأبيات (27.4)، ونسبة استخدامه إلى عدد المقطوعات (1.8)، بينما استخدم الحلاج الثام بمفرده بنسبة (20.6) والمجزوء بنسبة (26.8).

واستخدم الحلاج بحر الوافر في مظهره الثام فقط في ثمانين [ 8 ] مقطوعات ضمت سبعة وثلاثين [ 37 ] بيتاً شكلت ما نسبته (27.4) إلى مجموع الأبيات و(27.3) إلى عدد المقطوعات.

(1) صفه غلوسي، فن النظم الشعري والقياس، ط 3، 1961، ص 43.

(2) المرجع السابق، ص 137.

وجده المجتث في ست [ 6 ] مقطوعات، تكونت من ثلاثين [ 30 ] بيت  
لتصبح نسبة استخدامه إلى مجموع الأبيات (26.0) وإلى المقطوعات (25.5).

وأما السريع فلستخذه في سبع [ 7 ] مقطوعات ثلثة ضمت ثمانية  
وعشرين [ 28 ] بيتاً لتصبح نسبة استخدامه إلى مجموع الأبيات (25.6)، وإلى  
المقطوعات (26.4)، والسريع "من أقدم بحور الشعر العربي، غير أن ما روي منه  
في الشعر القديم قليل، مثله في هذا مثل بحر الرمل"<sup>(1)</sup>.

وورد الخفيف في تسع [ 9 ] مقطوعات، تكونت من سبعة وعشرين [ 27 ]  
بيتاً ثنائي [ 8 ] مقطوعات منها ثلثة ضمت خمسة وعشرين [ 25 ] بيتاً  
ومقطوعة واحدة مجزوة تألفت من بيتين، فنسبة استخدامه إلى مجموع الأبيات  
(25.4) وإلى المقطوعات (28.2). بينما نسبة استخدام التام وحده (25) والمجزوء  
وحده (20.4).

وجده التقارب في ثلاث [ 3 ] مقطوعات ثلثة، تألفت من واحد وعشرين  
[ 21 ] بيتاً ونسبة استخدامه إلى مجموع الأبيات (24.2)، وإلى المقطوعات (22.7).  
أما الكامل -وهو بحر موحد التفعيلة استخدمه العرب تماماً ومجزوياً- فقد  
بنى عليه الحلاج خمس [ 5 ] مقطوعات، تألفت من واحد وعشرين [ 21 ] بيتاً  
مقطوعتان منها ثلثتان بعشرة أبيات، وثلاث مجزوات بأحد عشر بيتاً وجملت  
نسبة استخدامه الأبيات ثلثة ومجزوة (24.2) ونسبة استخدامه البحر إلى  
المقطوعات (24.5). بينما جملت نسبة استخدامه التام منها بمفرده (22.0) والمجزوء  
بمفرده (22.2).

واستخدم المزج في مقطوعتين بثمانية أبيات ونسبة استخدامه إلى مجموع  
الديوان (21.6) وإلى المقطوعات (21.8).

---

(1) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 90.

وورد المنسرح في مقطوعتين ضمنا سبعة أبيات ونسبة استخدامه إلى  
مجموع أبيات الديوان (21.4) وإلى المقطوعات (21.8).

<sup>١٤</sup> تقدم يتضح أن الحلاج لم يخرج في بنه شعره بشكل علم عن محور الحليل،  
إذ لم يجدد في العروض، ولم يخرج عليه بل تقيد به وبشروطه إلا أنه لم يستخدم  
البحور الستة عشر جميعاً فلم تحظ بحور أربع هي: التدارك والمقتضب والمضارع،  
والديد بلقي بيت من الديوان

والتل في نسب استخدام الشاعر للبحور على مستوى الديوان يلحظ أن  
البسيط كان البحر الأكثر استخداماً عنده فقد حظي بالنسبة الأعلى على مستوى  
الأبيات والمقطوعات. وقد استخدمه بشكله التام والمخلع دون استخدامه  
للمجزوء، فغالب اتجاهه الشاء إليه أكثر من ثلث الديوان، مع ارتفاع نسبة  
استخدامه للمخلع. ويبدو هذا البحر "أكثر توفراً في شعر المؤلفين منه في شعر  
الجمالية"<sup>(١)</sup>.

كما استخدم الشاعر بحري الرمل والرجز بشكليهما المجزوء بنسبة تفوق  
شكليهما التام. فقد فقت نسبة استخدامه لمجزوء الرمل على التام منه بنسبة  
(23.6)، كذلك فقت نسبة استخدامه لمجزوء الرجز على التام منه بنسبة (26.2).

ويلحظ أن ترتيب البحور وفق عدد أبياتها يختلف عن ترتيبها وفق عدد  
مداراتها مع ثبوت بعض البحور. فبينما ثبت ترتيب النسب للبحور التالية:  
البسيط، والطويل، والرمل، والوافر، والمختلج، والمنسرح، والمزج، يختلف ترتيب  
النسب للبحور التالية: الرجز، والمجتث، والسريع، والخفيف، والكليل.

ولعله يبدو جلياً ميل الحلاج إلى الأوزان القصيرة قليلة المقاطع سواء تلك  
الأوزان القصيرة المستقلة بنفسها كالجتث (استغملن فاعلات)، والمزج (مفاعيلن

---

(١) صفه خلوصي، فن التنطيع النحوي والناقد، ص 68.

مفاهيم)، أو الأوزان المجزوءة وتمثلت في البحور: الرمل، والرجز، والخفيف، والكامل، مع ورودها بشكلها التام أيضاً فضلاً عن غلغ البسيط القريب من المجزوء إذ إن مجموع أبيات أوزان المرحز والمجت والمجزوءات وغلغ البسيط تساوي خمسة وسبعين ومائة [ 175 ] بيت، ونسبتها إلى مجموع أبيات الديوان البالغ سبعة وتسعين وأربعمائة [ 497 ] بيت تساوي (2352)، وتشكل هذه النسبة أكثر من ثلث الديوان، مما يدل على ميل الشاعر إلى استخدام البحور القصيرة التي تتوفر على موسيقى فيها شيء من السرعة، وهذا مما يتناسب مع دغته في التعبير السريع لا البطيء.

فقصر البيت يؤدي إلى تكرار النغمات بشكل أسرع، مما يضيف إيقاعاً عالياً واستعداداً للفنء، فقد "رأى الشعراء أن البحور القصيرة أطوع في الفنء والتلحين"<sup>(1)</sup>، وهذه الإيقاعية العالية تؤثر إلى شيء من الفنائية والذاتية - في شعر الحلاج - تتناسب مع موضوعه الصوفي وعلاقته كنفات عاشقة للذات العليا، ورغبت الدائمة بالوصول إليها والاتصال بها.

(1) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص106.

## التدوير

استخدم الخلاج في بعض المقطوعات أسلوب التدوير، والبيت المدور هو الذي يتصل صدره بسجده بوجود كلمة مشتركة بينهما جزء منها في آخر الصدر والجزء الآخر في بداية السجده<sup>(1)</sup>.

ورغم قلة التدوير عند الشاعر إلا أنه يأتي تعبيراً عن عدم الانقطاع، فالمحرة لديه متواصلة فتضطره اللفظة الوجدانية إلى الوصل.  
يقول<sup>(2)</sup>:

لي حبيبٌ أزود نفسي الخفوات	حاضرٌ غائبٌ عن اللحظات
ما تراني أحنني إليه برِّي	كي أعني ما يقول من كلمات
كلماتٍ من غير شكلٍ ولا نقد	.. إلى ولا مثل نعمة الأصوات
فكأنني غائبٌ كنتُ إيا	أعلى غلظتي بذاتي لذاتي
حاضرٌ غائبٌ قريبٌ بعيدٌ	ومسو لم تحو رسوم الصفات
هو أدنى من الضمير إلى الوجد	سم وأحنني من لائح المحطات

نقد جملة لفظة (نقط) لتصل بين شطري البيت الثالث فيكون جزء منها في الصدر، والآخر في السجده، وجملة لفظة (إيه) لتصل بين شطري البيت الرابع، كذلك جملة لفظة (الوهم) لتصل بين شطري البيت الأخير، ملحة المقطوعة إيقاعاً متواصلاً يتجسم مع دلالة.

(1) يوسف بكور، ولما... المروحي والإيقاع، ط1، جامعة القدس المنوحة سنة 1997، ص83.

(2) شرح ديوان الخلاج، ص175.

وإذاً للحالة هنا غير قابلة للهندسة والتنظيم وهي حالة شغل قد لا تطول،  
لذا يتجنب التوقف أثناء التعبير عنها حتى لا تنفصل منه  
ويقول<sup>(١)</sup>:

طوبى لطرفي فلز من	ك بنظرة أو نظرتين
ورأي جمالك كل يو	م مرة أو مرتين
يا زمن كل ملاحية	حوشيت من عيب وشين
أنت المقدم في الجما	ل فلين منلك أين؟ أين؟

فقد جاءت لفظة (منك) لتصل بين شطري البيت الأول، ولفظة (يوم)  
لتصل بين شطري البيت الثاني ولفظة (الجما) لتصل بين شطري البيت  
الرابع وهذا التدوير أضفى إيقاعاً متواصلاً ينجم مع المقطوعة ودلائله  
ولعل التدوير يؤثر إلى توتر الشاعر ورغبته بالاستمرار وعدم التوقف،  
للتعبير عن حالة وجدانية دامت، يصبح معها القطع قطعاً للحالة قبل اكتماله  
وكان الفجأة لا تمهله لا لتفاد أنفاسه في نهاية كل شطر، فيواصل الكلام ولا  
يقف إلا عند آخر البيت.

(١) ديوان الحلاج، ص 73.

## نظام التقفية

### حرف الروي

الروي<sup>(١)</sup> هو الحرف الذي تنى عليه القصيدة وتنسب إليه فيقال مثلاً سينة البحري، ولامية الشفري إذا كان الحرف الأخير سناً في القصيدة الأولى ولاماً في الثانية.

وهو ذلك الصوت الذي لا بد أن يشترك في كل قوافي القصيدة "فلا يكون الشعر مقفياً إلا بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات وإذا تكرر وحده ولم يشترك معه غيره من الأصوات، عُدَّت القافية حينئذ أصغر صورة يمكنه للقافية الشعرية"<sup>(٢)</sup>. ويحقق الروي القيمة الإيقاعية من خلال تكراره على سلاسل ثابتة هي الحركات التي يكونها البيت فكان المتلقي ينتظر ضربة إيقاعية بعد العدد نفسه من التفعيلات في كل بيت.

وقد استخدم الحلاج اثنين وعشرين صوتاً في روي شعره وهي: الممزوجة والألفه والياء والتاء والتاء، والهاء، والفاء، والراء، والسين، والشين، والقصبة، والطاء، والعين، والفاء، والفاء، والكف، واللام، والميم، والنون، والهاء، والواو، والياء.

وتعدّ "معظم حروف المجلة بما يمكن أن يقع رويًا، ولكنها تختلف في نسبة شوعها"<sup>(٣)</sup>.

وقد حظي روي النون بعدد كبير من الأبيات بلغت ثلاثة وعشرين ومائة

---

(١) انظر في تعريف الروي أحمد الماشي ميزان الذهب في صناعة شعر العرب دط، دار الكتب العلمية بيروت ١٩٧٣، ص ١١٤.

(٢) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ٢٤٧.

(٣) المرجع نفسه، ص ٢٤٧.



[ 123 ] بيتاً وهو من الحروف التي "تجىء" رويًا بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعر العرب"<sup>(1)</sup>. بينما جله روي الخلة في بيت واحد فقط وهو من الحروف "المتوسطة الشيع" "<sup>(2)</sup>.

لما بقي الأصوات فتأتي على النحر التالي:

جملت الراء في تسعة وعثمانين [ 89 ] بيتاً والثاء في خمسين [ 90 ] بيتاً والهمزة في واحد وثلاثين [ 91 ] بيتاً والباء في تسعة وعشرين [ 29 ] بيتاً والميم في أربعة وعشرين [ 24 ] بيتاً والظاء في تسعة عشر [ 19 ] بيتاً واللام في سبعة عشر [ 17 ] بيتاً والسين في ستة عشر [ 16 ] بيتاً والقف في خمسة عشر [ 15 ] بيتاً والياء في أربعة عشر [ 14 ] بيتاً والشين في ثلاثة عشر [ 13 ] بيتاً والألف في اثني عشر [ 12 ] بيتاً والكاف في اثني عشر [ 12 ] بيتاً والميم في سبعة أبيات والفاء في ستة أبيات، والهاء في خمسة أبيات والظاء في خمسة أبيات والواو في أربعة أبيات والثاء في ثلاثة أبيات والصاد في بيتين.

ولم يستخدم الشاعر الأصوات التالية رويًا الجيم، والحاء، والذال، والزاي، والظاء، والغين، والصاد فهو يسير في هذا على ما سطر عليه الشعراء العرب إذ يتوسط شيوع الجيم في الشعر العربي كما يندرج الجاء والفاء والذال والزاي والظاء والغين رويًا كذلك أما الصاد فهو قليل الشيع علفاً<sup>(3)</sup>.

ولم يخالف الشاعر إلا في أسواق خبيثة فتمثلت في استخدام صوتي الشين والواو، وهما نغرا الشيع عند العرب، ومع ذلك ظل استخدامه لهما محدوداً في الروي، قد لا يعد عن حدود استخدامهما في الشعر العربي لكن الملاحظ الأبرز هو استثناءه للثاء بكثرة رغم قلة شيوعها رويًا في

(1) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 248.

(2) المرجع نفسه، ص 248.

(3) المرجع نفسه، ص 247 وما بعدها.

الشعر العربي، فقد جلت عند الحلاج في الميزة الثالثة. مد التون والراء اللغنين  
يكثر بجثهما رويًا في الشعر العربي، ونسبة (210.06) من شعره مما يعدّ ملمحاً  
أسلوبياً من هذه الناحية عند الشاعر.

وجلت الراء رويًا في خمس مقطوعات لم يخرج الشاعر في جلّها عن قواعد  
القوافي والروية في الشعر؛ إلا أنه في واحدة من هذه المقطوعات أتى في أبياتها  
كلها براء تانيث ساكنة مع أنّ أهل العروض يرون أنه يحسن في حله بحسب الراء  
رويًا "الأ تكون" تانيث، وذلك لأن تكون أصلًا من أصول الكلمة، أو جزأً من  
بينها لا تفرق عنها<sup>(1)</sup>.

يقول في هذه المقطوعة<sup>(2)</sup>:

أنا الذي نفسي تشوّف	لحنه عنبراً وقد علف
أنا الذي في المصوم مهجته	تصح من وحشة وقد غرقت
أنا حزين مصّاب قلق	روحي من أسر حبها أبقت
كيف بقائي وقد رمى كبدي	بلهم من لحظه رشقت
فلو لفظتم تعرضت كبدي	ثابت بحر المصوم وأحترقت
بلحت بما في الضمير يكتمه	صراع بثّ بسرّه نطقت

ولأنّ الراء التانيث التي لا تسبق بألف مدّ تعدّ رويًا ضعيفاً بنفسه "لا بدّ من  
تقوية بإشراك حرف آخر مع الراء حتى لا يكون ما يتكرر في أواخر الأبيات  
منصوراً عليها"<sup>(3)</sup> فقد التزم الحلاج في هذه المقطوعة بالقاف قبل الراء

(1) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 249.

(2) ديوان الحلاج، ص 56.

(3) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 250.

ولعلَّ مجيء التاء هنا تاء تأنيث ساكنة لا عمل لها من الإعراب، ينسجم مع  
 تعبير الشاعر عن الألم الذي يعانيه فقد غرق في الموم والحزن والعذاب  
 وتشوّقت نفسه لحنّته عنوةً بعد أن رمى بهام العشق -عشق الذات العليا-  
 دون أن يتحصل على قليل من البسط أو التجلّي، فكأنَّ لا عمل له في عين  
 عيوبه؛ فتتعلّق التاء هنا إنَّ مع معنى الإهمال والترك خصوصاً وأن التاء صوت  
 مهموس<sup>(1)</sup> يتلو من الصوت العالي والتبرة المرتفعة بما يدلُّ على الشكوى والألم  
 والاستسلام فحبه أن عرض ما يعانيه من جوى وعذاب تعززهما الضربة  
 الإيقاعية لروي التاء بعد عدد محدد من التفعيلات في كل بيت من هذه المقطوعة.  
 وتلك التاء في قرافي المقطوعة جميعها على متعلقات بالشاعر هي: النفس،  
 والمهجة، والروح، والكبد والدموع، وهي التي يعبر الشاعر من خلالها عن نفسه  
 وحالها.

كما أن جميع كلمات الفاتية جاءت أفعلًا ماضية [ علفت، غرقت، ابتنت،  
 رشقت، احترقت، نطقت ] فكان الحاضر لا يوسع للشاعر مكاناً ولا يمنحه أملاً.  
 وقد استأخ الشراء "وقوع تاء التأنيث ووباً" -ين سبق بألف مد<sup>(2)</sup>،  
 وقد تحقّق ذلك عند الحلاج في قصيدة ومقطوعتين رويها التاء، وجميعها مصرّعة  
 ومطالعها هي:

أ - اقلوني يا ثقتي      إنَّ في قلبي حياتي<sup>(3)</sup>

(1) كمال بشر، علم اللغة العام: الأصوات العربية، دار مكتبة الشهابية القاهرة، ص 101.

(2) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 249. وانظر وجد عبد التجديد الموسيقي في الشعر  
 العربي، ص 143.

(3) شرح ديوان الحلاج، ص 166.

- ب- سرّ السرائر مطويّ بإتيات في جانب الألف من نور بطيقت<sup>(1)</sup>  
 ج- لي حبيب أزود في الخلووات حاصر غائب عن اللحظات<sup>(2)</sup>

ولا يخرج الحلاج هنا عن شروط الروي إلا أن روي التاء سالم في المقطوعات الثلاثة بتحقيق قدر من الإيقاع ضاعفه اشتمالاً على التصريح فضلاً عن صوت الألف وهو المقطع الطويل الذي يمتد الصوت عند النطق به بما يتناسب مع الدلالات التي تضمنتها المقطوعات، إضافة إلى الد بعدد بالوصل - الياء.

أما القد ينة الأخيرة ومطلعها<sup>(3)</sup>:

رايت ربي بعين قلبي فقلت من أنت؟ قلّة أنت  
 فبناها الشاعر على قلّة (أنت) مكررة في سائر أبيات القصيدة وسيرد الكلام عليها في بحث تكرار القافية.

(1) شرح ديوان الحلاج، ص 173.

(2) المصدر نفسه ص 175.

(3) المصدر نفسه ص 77.

الرفد<sup>(١)</sup> حرف مد أو ابن ساكن يأتي قبل الروي مباشرة وقد كثرت القوانين المدونة عند الحلاج بشكل لافت، وفي أشكال عديدة منها نحي. ألفاً يلتزم بها الشاعر على مدار القصيدة كقوله<sup>(٢)</sup>:

قد تصبرتُ وهل بعد      بر قلبي عن فؤادي  
ملزجتُ روحك روحي      في دنوَيَ ويملي  
فانا انتبتُ كما أن      شك أنسي<sup>(٣)</sup> ومرادي

فالألف التي جلست قبل الروي (الذال) هي ما يسمى الرفد. كما أراح الحلاج -في شكل آخر من القوانين المدونة- بين حرفي المد (الواو والياء) في قصيدة مؤلفة من ثلاثة عشر بيتاً منها قوله<sup>(٤)</sup>:

للمعلم أصلٌ وللإيمان ترتيبٌ      وللمعلوم وأملها عجبٌ  
والعلم علمان: مطبوعٌ<sup>(٥)</sup> ومكتوبٌ      والبحر بحرانة: مراكوبٌ ومرحوبٌ

(١) انظر في تعريف الرفد:

- القاضي التنوخي كتاب القوانين، تحقيق د. غوثي عبدالرزاق، ط ٢، مكتبة الخفجي، مصر، ١٩٧٨، ص ١١٤ وما بعدها
- أحمد القاضي ميزان القصب، ص ١١٥ وما بعدها
- يوسف بكال، ولید صیفه المروض والإفراج، ص ٣٩١ وما بعدها

(٢) شرح ديوان الحلاج، ص ١٨٩.

(٣) وردت في الديوان (١٩٩٧) [أسر] كما أصلها الشبي وكأن قد أتت في شرح الديوان (١٩٧٤) [أني].

(٤) شرح ديوان الحلاج، ص ١٥٧.

(٥) وردت في النسخ [منبوء] وأثبت ما ورد في الديوان ص ٢٧.

كما ورد عند الحلاج شكل ثالث من القوافي المردوفة ، هي القوافي المردوفة  
 بيه ساكنة (حرف لين)، تمثلت في خمس مقطوعات مجموع أبياتها خمسة عشر بيتاً.  
 وخلا الديوان من ردف الواو الساكنة

ومن قوافيه المردوفة بيه ساكنة قوله<sup>(١)</sup>:

فبك معنى يدعو النفوس إلها      ودليل يدلّ منك عليك  
 لي قلب له إليك عيون      نظرات وكله في يدك

ويبلغ عدد الأبيات المشتملة على قوافي مردوفة بشكلها الثلاثة خمسة  
 وعشرين ومائتي [ 225 ] بيتاً، ما نسبته (2452) من أبيات الديوان وإذا  
 استثنينا الردف المزدلف من بيه ساكنة نظل النسبة مرتفعة.

ورغم أن الحلاج لا يختلف في استخدامه للقوافي المردوفة عن شكل  
 استخدامها في الشعر العربي إلا أن قوافيه المردوفة تسهم في تعزيز المستوى  
 الإيقاعي لديه وتصبّ في السبق الصوتي الخاص بشعره وهو سبق الأصوات  
 التي ينتج النطق بها إلى زمن أبول من غيرها (الحركات الطويلة)، ولا تخرج عن  
 كونها أصواتاً فيها قدر من المدّ (الألف الواو، الياء)، ولعلها تبرز نداء الشعر  
 الشعر للذات العليا (المعشوقة)، التي يتشوّق إلى الاتصال بها والعروج في  
 معارج: "بما في النداء من أنين وحرقة وألم إذ إن "المواء حل النطق بحروف المدّ  
 الثلاثة يمتدّ خلال مجراه ويستمر في الاستدّاء لا يقطع شيء ولا يمنع استمراره أي  
 علوس، ولا ينتهي هذا المواء إلا بانتهاء نطق الصوت نفسه"<sup>(٢)</sup> وهذا يتواءم مع  
 صوت الأه والأنين مع ما يشيع في شعره من معانٍ تفيض بهما.

(١) ديوان الحلاج، ص 77.

(٢) كحل بشر، علم اللغة العلم، ص 80.

أورد الشاعر ستة وعشرين بيتاً جاءت فوافيها مؤسسة<sup>(1)</sup> - والتأسيس في القافية هو أن تأتي الف بينها وبين الروي حرف متحرك - وقد خلت جميعاً من سنة التأسيس<sup>(2)</sup> (تأسيس قافية وترك أخرى)، فجاءت المقطوعات المؤسسة عند الحلّاج ذات غمائل صوتي واضح أكسبها - شيئاً دلاليّاً - ومنها قوله<sup>(3)</sup>:

كفى حزناً أتى انقلبك طاباً      كاني بعيداً أو كائنك غائباً  
وأطلب منك الفضل من غير رغبة      فلم أرَ قبلي زاهداً وهو راغباً

فالله في رويّ هذه المقطوعة، وقد تحقق فيها التأسيس بمجيء الف بينها وبين الروي (البدل) حرف متحرك وهذا الحرف المتحرك في لفظة (غائب) هو الممزقة وفي لفظة (راغب) هو الفين وقد انضفت القافية المؤسسة إيقاعاً فيه امتداد للصوت يتواءم مع دلالة المقطوعة التي يعبر فيها الشاعر عن حزنه وألمه والتأسيس في الواضع الأخرى من شعره يؤدي غلبة مقاربة إذ إن الألف المتكررة تشكل نمطاً إيقاعياً صريحاً يضاعف من قيمة الإيقاع ووضوحه إلى جانب الروي المتكرر على سلكة عروضية ثابتة.

كما أن الألف بما فيها من طاقة صوت المد تتواءم مع الطبيعة الدلالية في شعر الحلّاج، وتبدو استناداً لما ينطوي عليه من أحاسين وتذامات.

(1) انظر في تعريف التأسيس القاضي التبرقي كتاب القوافي، ص 106 وما بعدها.

- يوسف بكدار، واحد سيفه المروض والإيقاع، ص 392.

(2) المرجع نفسه ص 402.

(3) شرح ديوان الحلّاج، ص 163.

حاول الحلّاج في كثير من مقطوعاته تحقيق التوافق الصوتي بين صورتي العروض والضرب بإشراكهما في قافية واحدة سواء في الأبيات الأولى من بعض المقطوعات، أو في البيتين الأول والثاني من مقطوعات أخرى، أو في مجموعة أبيات متتالية ثم متباعدة في بعض آخر منها أو في البيت الأول ثم في أبيات متباعدة في غيرها من المقطوعات.

ومن أمثلة توافق قوافي العروض والضرب في البيت الأول من مقطوعاته قوله<sup>(1)</sup>:

حقيقة الحق تستهزئ	صلوحة بالنبا خبير
حقيقة فيه قد تمحلت	مطلب من دأبها عير

اتفق الشاعر في هذه المقطوعة بين صورتي العروض والضرب من خلال اتفاق قافيتي المصدر (تستهزئ)، والمعجز (خبير) في البيت الأول فقط.

وهذا النوع من التوافقات يذكر بظاهرة "التصريح"<sup>(2)</sup> التي تعد من ظواهر الإيقاع في الشعر العربي ويقصد بها الشعراء التلبس لقافية القصيدة في ضمن المنقبي وحسن الموسيقى، ولذا كثر عندهم في مطالع القصائد وخصوصاً في القصائد الطويلة. ويضفي هنا - وإن لم يلتزم الشاعر بطول القصيدة عند الإنشائها - زوراً من الإيقاع من خلال اتفاق التركيب المنطقي الصوتي لعروض البيت وضربه.

(1) شرح ديوان الحلّاج، ص 216.

(2) انظر في تعريف "التصريح": المنقبي التنوخي، كتاب القوافي، ص 76.



أما تكرار الشاعر لفظة العروض والضرب في بيتين متتاليين فيأتي على شكلين:

إما أن يكرر التوافق في بيتين متتاليين مع تكرار لفظة العروض ذاتها مثل قوله<sup>(١)</sup>:

أنتم ملككم فزائي      نهضت في كل وائي  
رقدوا علي فزائي      فقد عبت رقصي

فقد جاءت لفظة عروض البيت الأول (فزائي) موافقة إيقاعياً للفظة الضرب (واي)، ثم جاءت لفظة العروض ذاتها لتكرر في الشطر الثالث منجمة في الآن نفسه مع ضرب البيت الثاني (رقصي). وهذا يوضح الإيقاع في المقطوعة ويقوّي رغبته في الضرب على نغمة إيقاعية معينة يحاول إبرازها مؤشراً إلى الكلمة المفتاح (فزائي) التي يسمي الشاعر من خلالها إلى إبراز الدلالة المرافقة والشكل الثاني من أشكال التكرار هو أن يوافق بين قلبي الضرب والعروض في بيتين متتاليين دون تكرار لفظة العروض نفسها في صدي البيتين مثل قوله<sup>(٢)</sup>:

الصَّبُّ ربُّ<sup>(٣)</sup>، عجبُ      نواله منك عجبُ؟  
عنايه فيك عذبُ      وبعدك عنك قربُ

حيث اتفقت لديه صورة قلبي الصدر والمعجز في البيت الأول (عجب، عجب)، وكذلك في البيت الثاني (عذب، قرب).

(١) شرح ديوان الخلاج، ص 187.

(٢) المصدر نفسه، ص 149.

(٣) أوردها الشيخ: الشرح [رني]، وتبت هنا كما وردت في الديوان ص 149.

ويبدو هذا الشكل من التوافقات أكثر بروزاً من الأشكال الأخرى عند الشاعر، فمثل هذا النموذج يتكرر في مقطوعات عديدة خصوصاً المقطوعات القصيرة الأوزان مما يوضح الإيقاع ويكتفه.

وقد يرد التوافق عند الشاعر مكرراً في مجموعة أبيات متالفة ثم متفرقة، مثلما يأتي في قصيدة تتألف من عشرين بيتاً يقول فيها<sup>(1)</sup>:

أقتلونني يا نقاسي	إن في قلبي حياتي
ومعاتي في حياتي	وحياتي في معاتي
أنا عندي نحو ذاتي	بين أبتل المكرمات
وبقائي في صفاتي	من قبيح السيئات
سمنت روحي حياتي	في الرسوم الباليات
نقتلونني واحرقونني	بعظمي الفانيات
ثم سرّوا برقة سي	في القبور النازعات

---

من جوار سقيلت      وسواق جليلت

يأتي الشاعر في البيت الأول من هذه القصيدة بلفظة العروض (نقاسي) لتواءم صوتياً مع لفظة الضرر (حياتي)، وفي البيت الثاني يأتي بلفظة (حياتي) لتوافق مع لفظة (معاتي)، وفي الثالث (ذاتي) تقابل (المكرمات)، وفي البيت الرابع (صفاتي) تتجسم مع (السيئات)، وفي الخامس تأتي لفظة (حياتي) لتواءم مع (الباليات)، ثم يتوقف الشاعر عن الإتيان بمثل هذه التوافقات بين صورتين الضرب والعروض ليعود إليها بعد بيت واحد موافقاً بين (نقاسي)

---

(1) شرح ديوان الحلاج، ص 166.

و(الفارسات) ليتوقف ثانية ويعود بعد أبيات عديدة بلفظة (سقيات) مقابل (جليلات).

ويحقق الشاعر بذلك إيقاعية عالية تنقّر مع الإيقاعية القلعة من كون القصيدة ذات وزن قصير [ عجزه الرمل ]، فالشاعر هنا واكم عدداً من التوافقات بين صوري العروضي والضرب ثم تركه ليعود إليه بعد بيت، ثم تركه ليعود إليه بعد أبيات، مما جعل الأثر الإيقاعي لهذه التوافقات أكثر جلاءً ووضوحاً. وقد يرد التوافق عند الشاعر في البيت الأول ومن ثم في أبيات متفرقة، كقوله<sup>(١)</sup>:

إِنْ كَسَّابِي بَا أَنَا      عَنْ فَرْطِ سُلَمٍ وَغَنَى

مَا لِي رُمِيتُ بِالْغَنَى      وَبِالسَّدُودِ وَالْوَنَى

فَلَيْمَ جَرَى ظَا أَنَا      بِحَقِّ حَقِّ الْأَمْنَى

إِلَى مَنْ أَلْقَى أَنَا      كَعَابِدٍ تَرْمِينَا

فالشاعر يوافق هنا بين صوري العروضي والضرب في أبيات متفرقة، فقد جعلت (أنا) لتوافق صوتياً مع (غنى)، ولفظة (بالغنى) لتتوافق مع (والوَنَى)، و(يا أنا) لتوافق مع (الأمنا)، و(أنا) لتوافق مع (ترميننا)، وهذه العروة المستمرة لهذا الشكل من التوافقات الإيقاعية في هذا المثل تمنح القصيدة إيقاعاً نابهاً من

(١) شرح ديوان الأبيج، ص 71.

الغربة الآتية بين حين وآخر، مع عدم إغفل أن القصيدة من الأوزان القصيرة فهي من مجزوء الرمل.

يسهم جلّ ما تقدم إنّه في شيم الإيقاع العلم والمستوى الموسيقي في كثير من شعر الحلاج، وذلك من خلال تحقيقه التوافق بين صورتَي العروض والضرب بانفلق ثنائي الصدر والعجز، مما يؤدي إلى انشلق التركيب المقطعي الصوتي لهذا وما يدلل على أن هذه التوافقات منصودة لغيتها الإيقاعية أنه لا يترقّف فيها عند البيت الأول وإنما يتوسع في استخدامها في أبيات متتابعة في أول الفديحة أو في مواقع أخرى منها وهذا الملح الإيقاعي يؤكد أن عنصر الإيقاع مما بلغت في شعر الحلاج وفي طريقت الشعرية ولعله يلتقي مع طبيعة الدلالات والمواقف التي يعبّر عنها تلك الحالات التي تستلزم فانية وغنائية ينبجم معها الإيقاع الواضح المثاني بصور شتى منها هذا الملح.

عما يبدو ملمحاً أسلوبياً عند الخلاج لجروءه إلى تكرار القافية نفسها في كثير من مقطوعاته، ولم يتوقف هذا التكرار على شكل واحد عنده بل ظهر في أشكال متعلقة تمكن من استنباط نظام معين لطبقته في ترتيب القافية المكررة.

فقد تكرر القافية في بعض المقطوعات في بيتين متتاليين وجاء هذا النوع على أشكال: فقد وردت اللفظة المكررة دون أدنى تغيير في بعض المقطوعات، وجاءت في مقطوعات أخرى بإضافة ال التعريف إلى قافية دون الأخرى أو بإضافة حرف الجر إلى قافية دون الأخرى كذلك، وقد أوردنا الشاعر مع تغيير أوزونه الفعل المكرر في غيرها من المقطوعات.

وقد يكرر الخلاج القافية في أول بيت وآخر بيت (في أول قافية وآخر قافية) أي في المطالع والخواتمها وقد جاء هذا النوع على شكلين: إما أن يتكرر اللفظ نفسه في أول بيت وآخر بيت دون أدنى تغيير، وإما أن يسرّاح بين مشتقات صيغة واحدة.

وقد يكرر الشاعر القافية تكراراً تلياً أي تتكرر اللفظة فأنها على مدار المقطوعة.

ويأتي هذا التكرار عند الخلاج تعميماً للتعبير الذي هو بصفه وتأكيداً للمعنى الذي يريد دون أن يكون عجزاً عن الإنسان بقافية جديدة فهو يترنم بالفاظ بعينها، لها وقعها الخاص في نفسه، تنثر جواً إيقاعياً على المقطوعات بل نحبل التكرار إلى ضربات مدبقة صوتياً ودلالية.

ويرى العروضيون أن تكرار اللفظة التي فيها -وي- الفصيحة (تكرار القافية) بمعنى واحد دون أن يكون ثمة فاصل بينها هو عيب - من عيوب القافية،

ويسمونها الإبطاء<sup>(١)</sup>، بل يعدّون تكرار القافية في بيتين متجاورين من أتبّح الإبطاء. وينعتون الشاعر الذي يلجأ إلى تكرار القافية بالمعجز عن الإتيان بمفردات جديدة وهم بذلك يركزون جلّ اهتمامهم على حيلة الشرة اللغوية عند الشاعر غافلين عما يتجه التكرار في أحليين كثيره من قيمة إيقاعية، فضلاً عن كون تكرار اللفظة فاتها يؤشر إلى الكلمة "الزئاع التي" لها ثقل تكراري وتوزيحي في النص، بشكل يفتح مغالطه ويعدّ غموضه<sup>(٢)</sup> يعزز ذلك ما يتجلى في معرض الحديث عن تكرار الالفاظ.

يتلى ما تقدم عند الحلاج في النماذج التالية:

فمن امثلة تكرار القافية في بيتين متالين دون أي تغيير قوله<sup>(٣)</sup>:

فما لي بَيْتٌ بعدَ بَيْتِكَ بعدما	تَيْقَنْتُ أَنَّ القُرْبَ والبعدَ واحدٌ
واني - وإنْ أُنْجِرْتُ - فاللجر صالحي	وكيف يصحّ المجرّ والمحبّ واحدٌ
لك الحمدُ في التوفيقِ في بعضِ خالصي	لِعَبْدٍ زُحِيٍّ ما لغيرِكَ ساجدٌ

تألف هذه المقطوعة من ثلاثة أبيات منها بيتان بقافية واحدة هي لفظة (واحد) التي تتكرر في نهاية البيتين دون إحداثيات أو تغييرات ويخرج تكرار (واحد) هنا عن كونه عيباً من عيوب القافية عند العروضيين لتزول إلى وسيلة

(١) انظر في تعريف الإبطاء القاسمي التنوخي، كتاب القوافي، ص 178 وما بعده.  
وانظر كذلك الخطيب التبريزي، كتاب الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحسائي حسن عبدالله دة، دة ص 162. وحازم علي كمال الدين، القافية دراسة صوتية جديدة، د ط، مكتبة الآداب مصر، 1998، ص 128.

(٢) د سليمان المطار، الأسلوبية عام وتاريخ، فصول سج ١، ع 2، يناير، 1981، ص 140.

وانظر: د شفيق السيد الأحمدة الأسلوب في النقد الأدبي ص 169.

(٣) شرح ديوان الحلاج، ص 184.

لتعميق المعنى الذي يعبر عنه الحلاج، خصوصاً وأنه يختل كلمة (واحد) ليكررها. فهذه الكلمة (المتفتح) هي أثب بكلمة سحرية تغلب عليه، وتسيطر على حاله فيكررها بلا ملل مبرزاً ضربة إيقاعية معينة بما تحمله هذه الضربة من أبعد ودلالات للتأكيد على واحدة الله عند الحلاج مقابل ما انهم به من سروق ديني. فكانها ردّ ضمنى على ما انهم به.

ومن أمثلة تكرار الشاعر للقافية في بيتين متتاليين مع إضافة كل التعريف في واحدة وحذفها من الأخرى قوله<sup>(1)</sup>:

سراير سرّي ترجمان إلى سرّي      إذا ما التقى سرّي وسرك في السرّ  
وما أمر سرّ السرّ منّي وإنما      أعيم بسرّ السرّ منه إلى سرّي

يورد الحلاج القافية هنا معرفة بك في البيت الأول (السرّ) وحذوفة منها في البيت الثاني (سرّي)، وقد تألفت هذه المقطوعة من أربعة أبيات منها بيتان تكررت فيهما قافية (السرّ) إضافة إلى تكرارها بتوابعاتها في الحشو تسع مرات، وتؤثر كثافة التكرار إحدى عشرة مرة في بيتين متتاليين إلى المبالغة في تأكيد غموض الحالة الصوفية التي يعيشها الشاعر، ورغبته في الاقتراب من هذا السر، واعتراقه، وكشف حجه، متلما هي تعبير عن انشغاله به، فقد غلب عليه، فلم يعد يرى سواه إنه الحاجز الذي يقف عنده، فالسرّ عند الصوفية "ما لا يملك الإنسان له رقابة أو إشراف فهو اللف من الروح، كما أن الروح اللف من القلب، وأما سر السر فهو ما لا يجوز أن يعلمه غير الله أو يطلع عليه غيره، لأن سبحانه انفرد به دون الخلق"<sup>(2)</sup>.

(1) ديوان الحلاج، ص 44.

(2) د حسن الشرفلوي ألفاظ الصوفية ومعانيها ط 2، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، ص 196.

والسر أيضاً وفق ما فسّره ابن مولزّن القشيري بقوله "يحمل أنها لطيفة مردعة في القلب كالأرواح، وأصولهم تقتضي أنها عمل المشعلقة كما أن الأرواح عمل للمحبة والقلوب عمل للمعارفة، وقالوا السر ما لك عليه إشرافه، وسر السر ما لا اطلاع عليه لغير الحق وعند القوم على موجب مواضعاتهم ومقتضى أصولهم السر اللطيف من الروح والروح أشرف من القلب، ويقولون الأسرار مستغنة عن ريق الأغيار من الأكل والإطلاق، ويطلق لفظ السر على ما يكون مصوناً مكتوماً بين العبد والحق سبحانه في الأحوال، وعليه يحمل قول من قل أسرارنا بكر لم يفتشها وهم وأهم"<sup>(1)</sup>.

وقد يكرر الحلاج الثانية في بيتين من المقطوعة مع إضافة حرف الجر في قلابة دون الأخرى، كقوله<sup>(2)</sup>:

لَيْكَ لَيْكَ يَا سَرِّيَ وَنَحْوَانِي      لَيْكَ لَيْكَ يَا قَصْدِي وَمَعْنَانِي

يَا كُلَّ كَلْبِي وَكُلَّ الْكَلِّ مَلْبَسِي      وَكُلَّ كَلِّكَ مَلْبَسِي وَمَعْنَانِي

فقد وردت (معناني) قلابة للبيتين مع اتصالا بحرف الجر في البيت الثاني وتكرارها بغضي إلى إيقاع يمزّز سلسلة التعدادات المتتالية للذات العليا فالشاعر يتأجج معشوقه ويتأبه، مضيفاً التأني إلى به التكلم في (يا سَرِّيَ)، (يا قَصْدِي)، وتوابعهما (نَحْوَانِي، معناني) في البيت الأول، ومضيفاً التأني إلى اسم متصل به التكلم (يا كُلَّ كَلْبِي) في البيت الثاني ساعياً بذلك إلى استعطاف الحبيب الذي بات قصده ومقصده ومعنه فهو يلّبه مراراً علّه يخرج إلى المراتب العليا ويحقق

(1) القشيري الرسالة القشيرية في علم التصوف، ص 76.

(2) شرح ديوان الحلاج، ص 146.



رغبته بالاتصال والفشل ومآتي تكرار الفاعلية هنا لتحقيق في الآن ذاته الأثر  
الإيقاعي والدلالة المرجوة.

ومن أمثلة تكرار الحلاج للفاعلية في بيتين مع تغيير أزمته الفعل المكرر،  
قوله<sup>(١)</sup>:

لما اجتبانني ولدانني وشرّفتني      الكَلِّ بالكَلِّ أوصاني وعرفني  
لم يُبَيِّن في القلب والأحشاء      جلوةً إلّا وأعرفه فيها وعرفني

تكررت الفاعلية في بيتين متالين مع تغيير زمن الفعل فقد ورد في البيت  
الأول فعلاً ماضياً (عَرَفَني) مع التشديد وورد في البيت الثاني فعلاً مضارعاً  
(يعرّفني) دون التشديد وهذا التكرار حمل معنى التكرار التأكيدي إذ يؤكد  
الشاعر على موقف العارف الذي استوفى أحكام القفلت بالمجاهلات والربطت  
والعبادات حتى ارتقى في علاقته مع الذات العليا إلى مرتبة العارف "الذي عبت  
وسومه ونبت هويته بهوية غيره وغيت أنلوه بأنلوه غيره"<sup>(٢)</sup> كما يمسّر أبو يزيد  
البسطامي

فاختلاف زمن الفعلين هنا إضافة إلى الإيقاع الذي أوحى به في المقطوعة،  
يؤشر إلى علاقة الشاعر مع معشوقه (الذات العليا) تلك العلاقة التي كانت  
حائمة الحركة والتبليكا فلجته المعشوق وفربه وشرّقه وأعطاه موقع الوصاية  
بالأنبياء حتى تتحقق له المعرفة بالله و"هي تحقيق العلم بإثبات الوجدانية وبفضل  
سيف غير الله"<sup>(٣)</sup>.

(١) ديوان الحلاج، ص 53.

(٢) الفشيري الرسالة الفقهية : ص 243.

(٣) المصدر نفسه، ص 241.

ومن امثلة تكرار القافية في الطالع والمخواتيم دون تغييرات قوله<sup>(١)</sup>:

أنا من أموى ومن أموى أنا	نحن روحان حللنا بذنا
نحن مذ كنا على عهد الموى	تضرب الأمثال للناس بنا
فلما أبصرتني أبدرتني	ولما أبصرته أبصرنا
أيها السائل عن قصتنا	لو ترانا لم تفرق بيننا
روحاً روحى وروحى وروحاً	من دأى وروحين حلت بذنا

جاءت في هذه المقطوعة لفظة القافية (بدنا) في البيت الأول (مفتوح المقطوعة)، وفي البيت الأخير (مختلص المقطوعة). فكان المقطوعة خاتمة ابتدأت واختتمت بالنقطة ذاتها وهذا يوحي بأن الشاعر يدور في فلك معنى ما ولا يخرج عليه بل يعززه كلما أتبع له ذلك فهو يدور في فلك من محب (الذات العليا) بحيث تصبح المسألة بينه وبين هذه الذات (مركز الدائرة) ثابتة عند جميع التخلل التي يذ . عندها ويصبح هذا المركز متعباً له من أي جهة نظر إليه فتشده الحب والتعلق تخرجه عن النطق فيلجأ إلى الشطح. فكان الحب العائق يشتط في التعبير عن حبه وتعلقه، ويألف في اقترابه فيخرب عن نفسه أحياناً ليصل إلى حالة أقرب إلى الجنون والغياب عن الوعي والخروج عن المألوف...

وهذا التكرار يمنح المقطوعة إيقاعاً موسيقياً يشبه القطعة الموسيقية التي شابه استهلاكها فلفظة (بدنا) في مطلع المقطوعة توحي بضربة إيقاعية مينة تعلن ابتداء الدلالة التي يؤشر فيها إلى علاقته مع الذات العليا تلك الحالة<sup>(٢)</sup> التي يسمى فيها العلاج إلى اجنيز مقلعت وأحوال كي يصل

(١) شرح ديوان الخلاج، ص 279.

إلى معشوقه ويفنى فيه فناءً مطلقاً حتى يصبح هو ( هو ) . ويختتم المقطوعة بتأكيد نفس الدلالة التي أوحى بها في البيت الأول ونفس الضربة الإيقاعية الأولى (بدنا).

ومن تكراره القافية في المطلع والحواشيم مع المزاوجة بين مشتقات صيغة واحدة قوله<sup>(1)</sup>:

عجبتُ منكُ ومنّي	يا منية المنّي
لدينتي منكُ حتى	ظننتُ أنكُ أنّي
وغبتُ في الوجدِ حتى	أفنتيتي بكُ عني
يا نعمتي في حياتي	وداحتي بعد ففتي
ما لي بنيرك أنسُ	إذ كنتُ غروي وأمني
يا منْ رماضِ معاني	هـ قد حوتُ كلَّ فنْ
وان غميتُ شيئاً	فأنتُ كلَّ التمني

جاءت القافية الأولى المكررة في مطلع المقطوعة اسم فاعل (المني)، واختتمت المقطوعة بمصدر (المني)، والقائمان تشتركان في الفعل (غمس) وتوحيان بفكرة التدوير التي أشير إليها في النثر السابق، فالشاعر هنا ينتهي معشوقه بأنه منية التمني ثم يبرد المقامات والأحوال التي عبرها في عروجه إلى الذات العليا الدنو والغيب في الوجد والفناء والأنس... ثم يعود فيؤكد أن أنيته هي الذات العليا ويبدو الإيقاع واضحاً من خلال هذا التكرار الذي تعزز بلطفلة (منية) في البيت الأول، وبالفعل (غميت) في البيت الأخير.

(1) شرح ديوان الحلاج، ص 285

ومن أدلة تكرار القافية عند الحلاج تكراراً تلقائياً قوله<sup>(١)</sup>:

رايتُ وُسيَّ بعينِ قلبي	فقلتُ مَنْ أنتُ؟ قلْتَ أنتُ
فليسَ للآيِنِ منكُ آيِنُ	وليسَ آيِنُ بمِيتِ أنتُ
أنتَ الذي حَزَنْتُ كَأَيِّ آيِنٍ	بِشَحْوِ لا آيِنٍ، فليْنِ أنتُ؟
وليسَ للوهمِ منكُ وهم	فيعلمُ الوهمُ آيِنُ أنتُ؟
وحزَنْتُ حَذَّ الدنْوَ حَتَّى	لَمْ يَعْلَمْ الْآيِنُ آيِنُ أَنْتُ
فَقِيَّ فَنَائِي فَنَا فَنَائِي	وَفِي فَنَائِي وَجَدْتُ أَنْتُ
فِي عَمْرِائِي وَرَسْمِ جَسْمِي	سَأَلْتُ عَنِّي فَقُلْتَ: أَنْتُ
أَشَارَ سِرِّي إِلَيْكَ حَتَّى	فَنَيْتُ عَنِّي وَهَمْتُ أَنْتُ
وَعُذِبَ عَنِّي حَفِيفٌ قَلْبِي	عَرَفْتُ سِرِّي فليْنِ أَنْتُ
أَنْتَ حَيَاتِي وَسِرَّ قَلْبِي	فَحِينَمَا كُنْتُ كُنْتُ أَنْتُ
أَحْبَبْتُ عِلْمًا بِكُلِّ شَيْءٍ	فَكُلَّ شَيْءٍ أَرَاهُ أَنْتُ
نَمُنُّ بِالْعَفْوِ يَا إِلَهِي	فَلَيْسَ أَرْجُو سِوَاكَ أَنْتُ

يبدو تكرار القافية في هذه القصيدة لانتفاء نقد كسر الشاعر الضمير المتفصل (أنت) في قافية اثني عشر بيتاً هي عند أبيات القصيدة وخمس عشرة مرة مع: نشر. وقد عدَّ القدماء استخدام الكلمة نفسها في القافية مرتين عيباً فكيف يكون الحما. مع تكرارها طوال القصيدة؟ كما يفعل الحلاج هنا، إذ يكررها بشكل يتألف فيه تلك الضمائر، بل يعمل فيه عن السائلا إذ من النادر أن يكرر شاعر القافية ذاتها بهذا الكم. بل لعل هذا النمط مما يعمل فيه عن الشر العربي ووروده بهذا الجلاء يجعله ملمحاً يميز الحلاج، ويفرق به عن غيره

(١) ديوان الحلاج، ص 32.

فهراد (أنت) هنا بهذا التكثف يؤكد إلحاحها عليه وسيطرتها على تكرره بشكل كبير جداً، فقد نلّبت حتى بات عاجزاً عن التخلّص منها فهو هنا يخرج عن الإحساس الطبيعي بالأشياء ولأن الحالة التي نكثت هنا -الوجد الصوفي والريّة بالوصول إلى الذات العليا- حالة تخرج عن المستوى الطبيعي نجد لا واعياً - ربما - يلجأ إلى مستوى من تكرار القافية يتألف فيه الضوابط - كما ورد - ليتناسب مع تعبيره عن حاله الوجدانية ، وتوحي القافية المكثفة بفرد عد من اللغات والتعب وشدة التعلق والوقوع الشعوري الخاص للمخاطب إذ ملأ عليه كل الأفق حتى لم يعد يرى سواه ، ويؤكد بهذا التكرار واحدية الله عند الحلاج وهو معنى ألم عليه في غير مقطوعة، لكن طريقتيه في التعبير عن حبه وتنزيهه قد تبدو غريبة وغير مألوفة فتزني إلى معان ظلمرية لا يريدما الشاعر ولا يقصدها

ويضفي التكرار ضربات إيقاعية مميزة لا تحسّ بها الأذن فقط بل يتفاعل معها الوجدان كله مما ينفي أن يكون هذا التكرار ضعفاً في طبع الشاعر أو نقصاً في أدواته الفنية فهو نمط أسلوبيّ له ما يستند في إطار الدلالة الحلاجية.

لعل ختم القافية إضافة إلى الروي، مما يملأ بوعي التلقي وسمعه، ولذلك يمكن الاعتماد به في إطار التحليل الصوتي من خلال محورين هما القافية المطلقة ونفس الوصل المكسور والوصل المضموم والوصل المفتوح. والقافية المفتوحة

#### أ. القافية المطلقة،

##### الجزء ١ المكسور،

غلبت الكسرة (الوصل المكسور) على نهلت قوافي الحلاج، فالروي عند رد مكسوراً في نصف أشعاره تقريباً فقد بلغت نسبة استخدامه له خمسة وعشرين ومائتي (225) بيت أي ما نسبته (27.45٪)، وهي نسبة عالية يمكن أن تكون مؤشراً على علو انفعال الشاعر، كما تتناسب مع الضمون الصوتي العام الذي يتحرك فيه الحلاج وبخصوصية التجربة التي يحاول تمثيلها في شعره ومن أمثلة ذلك قوله<sup>146</sup>:

ليـكـه ليـكـه يا سـريـ ومـجـوا نـسي

ليـكـه ليـكـه يا قـصـدي ومـعـنـاتي

ادعوك بل أنت ندعوني إليك فهل

نـلـيـتُ إِيـسـاك أم نـلـيـتُ إِيـسـائي

يا عيـنَ عيـنَ وجـوهي يا مـلـى عـمـسي

يا مـنـطـقي ومـجـراتي وإيـمـائي

شرح ديوان الحلاج، ص 146.

## يا كلُّ كلي، يا سمعي ويا بصري يا جملتي وتباعضي وأجزائي

تتألف هذه القصيدة من نسخة عشر بيتاً جده رويها مكسوراً، وانخفض هذا الصوت المكسور إيقاعاً<sup>(1)</sup> - أساً انجم مع إيقاع الحشو الذي تكرر فيه الكسر مراراً. ولعل الصوت المنخفض (المكسور) يدل على "الانهيار والبُت والحزن والحرقه"<sup>(2)</sup>. كما أن "الصوت المنخفض أو المكسر أو الرطبي هو الذي بالذات وأول بجديتها من سواه في هذا القام، وذلك على أسس أنه يتلام في اللغة العربية مع باء الاستيلاء (به التكلم) الدالة على الامتلاك والاحتق"<sup>(3)</sup>.

وفي هذه القصيدة ينف الخلاج متجياً الذات العليّة محموراً إيلها عبر النداء المتضمن في معنى المنقول الطلق ( ليك أ، والفعل ( نلخت أ، وأداة النداء ( يا ) كما في قوله من القصيدة ( يا عين عين وجودي، يا ملئ سمعي يا منطقي وعجلاني وإيماني يا كل كلي يا بصري، يا جملتي وتباعضي وأجزائي يا كل كلي يا من به علقت روحي يا قوم هل يتدار الداء بالداء يا ويح روحي من روحي يا سكتي يا عيش روحي يا ديني ودنيائي<sup>(4)</sup> حيث بيت همه وحزنه من شدة حبه للذات العليا ورغبته في الوصول إليها

(1) عبدالملك مرتضى السبع مخططات مقاربة سيميائية إثنوبولوجية للصومعها ط ١، انظر الكتاب العرب دمشق، 1998، ص 222.

(2) المرجع نفسه ص 222.

(3) انظر: بحث أسلوب النداء في الفصل الثاني.

ولعلّ توسط الكسرة بين الفتحة والضمّة داخل الجهلّ النطقى من الناحية البيولوجية، يُلَمَح إلى حالة الصوفي، فهو في حالة انتقال دائم إذ يعبر من حال إلى حال، وكثيراً ما يتوسط بين ما هو مَلَيّ بحسوس وما هو معنوي روحي، وبين ما هو جزئي وما هو كلي، وبين حضور وغيب وقرب وبعد، ووصل واقتراق، وتسرح وسرود. الخ، يتجلى بعض من هذا في قوله<sup>(١)</sup>:

غَيْبٌ وما غَيْبٌ عَنْ ضَمِيرِي	فَلَزَجْتُ تَرْحِي سُرُودِي
وَأَتَّصِلُ الْوَصْلَ بِالْفَتْرِانِ	فَصَلِّ فِي غَيْبِي حُضُورِي
فَأَنْتَ فِي سَرِّ غَيْبٍ هَمِّي	أَتَخَفِي مِنَ الرَّعْمِ فِي ضَمِيرِي
نُؤْنِسِي بِالْهَلْرِ حَقّاً	وَأَنْتَ عِنْدَ الْفَجَى ضَمِيرِي

فواصل هذه المقطوعة مكسورة، وجلّ معانيها تدور حول حال الحلاج المتقلب بين الأضداد فتر - . فتلزج سروده، ووصله يتصل بالفتراق، وفي غيبه صل حضوره. الخ.

(١) شرح ديوان الحلاج، ص 212.



## الوصل المضموم:

عند استعراض القوافي التي ختمت بضمة (وصلها مضموم)، يتبين أنها وردت في ما يقارب ربع الديوان إذ وقعت في تسعة وعشرين ومائة [ 129 ] بيتاً، ونسبها (25.95%).

ومن أمثلتها قول الشاعر<sup>(1)</sup>:

كفرتُ بدين الله والكفر واجبٌ      غلّيّ وعند المسلمين فيحُ  
وقوله<sup>(2)</sup>:

وحرمه البود الذي لم يكن      بطمع في إنكس النمرُ  
ما نالني عند هجوم البلاء      بلس ولا سني الضرُ  
ما أقد لي عضو ولا مفصل      إلا وفيه لكم ذكرُ  
وقوله<sup>(3)</sup>:

جموحى<sup>(4)</sup> لك تقليس      وغلّيّ فيك تهويسُ  
وقد حيرني حبٌ      وطرف فيه تقويسُ  
وقد طء دليل الحـ      بٌ أن القرب تليسُ  
ومسا أدم الأك      ومن في التبين إبليسُ

جد وصل المقطوعات المتقدمة مضموماً ويبدو الشاعر فيها متظاهراً بالقوة، محارلاً التماسك ومجملعة النفس على المواجهة والجلد فيظهر شيئاً من العزة والأنفة ويطن تواضعاً وعشفاً للذات العلية ولعل الصوت المضموم "يجمد الفخر والاعتزاز والتمسوخ والتعالي"<sup>(5)</sup> وهو معنى يبدو في ظاهر ما تقدم من أمثلة.

(1) المصدر نفسه، ص 181.

(2) : رح ديوان الحلاج، ص 206.

(3) المصدر نفسه، ص 220.

(4) وردت في الشرح [ جموحى ] وتبت كما وردت في الديوان ص 47.

(5) عبد الملك مرناش، السج مغلطات ص 342.

لما الآيات التي جاء وصل فقرتها مفترحاتاً فائتلت وتبعون [ 92 ] بيتاً ونسبتها (X18.5) وهي نسبة لأدى من الكسر والضم ويكثر الفتح عند النطق به بانعدام "أنواع الاعتراضات أو العقبات من طريق المواء ويتشأ عن انعدام الاعتراضات أن يتعدم وجود أي احتكاك بصاحب النطق"<sup>(1)</sup>، ولذا فإنها تسمع بوضوح من مسافة أبعد كثيراً مما يسمع غيرها من الأصوات ولما كانت أصوات اللين ذات نسب مختلفة في الوضح السمي - فلهذا اللين المتبعة أوضح من الفيفة - فإن الفتحة أوضح من الغنة والكسرة<sup>(2)</sup>، ولعل الفتح ينسجم مع الوضح والكشف ينمثل ما تقدم في قوله<sup>(3)</sup>:

فلأجلك المجرى في ظلمة      فبدر في مشاهل نور الصفا  
وقل للحبيب ترى ذلتي؟      فجذ لي بعفرك قبل البقا  
فوالحب لا تنتهي واجماً      عن الحب إلا بموضي المنى

وقوله<sup>(4)</sup>:

تفكرت في الأديان جذ مجتبي  
فالفيتها أصلاً له شعب جأ

(1) سعد مصلوح، دراسة السمع والكلام، ط1، عالم الكتب القاهرة 2000، ص213.

(2) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ط3، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1979، ص86-87.

(3) شرح ديوان الخلاج، ص140.

(4) المصدر نفسه ص274.

فلا تَطْلُبَنَّ للمرء ديتاً ، فإنه  
يعدُّ عن الأصل الوثيق ، وإنما  
يطلبه أصلٌ يُعبَّرُ عنه  
جميع المعالي والمعاني فينهما

ارتبط صوت الفتحة فيما تقدم بدلالة المقطوعتين ، ففيهما يحاول  
الشاعر أن يوصل رسالة تعبر عن فكره وطريقته ، ويرغب أن يكون تعبيره  
واضحاً ورسالته جلية؛ فيلجأ إلى الفتح التثني في وصل المقطوعتين وهو ما  
يتناسب مع المعنى الصريح الذي قصد إليه في نظمه إلى الأصل الواحد  
للأديان ولم يتبع الحلاج بهذا الصيغة (الحذر) ، ولم يحذر من أن تكشف أسرار  
وطريقته ومبادئه.

أما القوافي ذات الروي الساكن (القافية مقبلة)، فقد جمعت في واحد وخمسين [ 51 ] بيتاً بنية (X10.26).

كما في قوله<sup>(1)</sup>:

طلعتْ شمسٌ من أحبِّ بلبلٍ	فلستُرت فعا لها من غروبٍ
إذْ شمسُ النهارِ تغربُ باللب	ل، وشمسُ القلوبِ ليس نغيبُ
مَنْ أحبَّ الحبيبَ طار إليه	استيقاً إلى لقاء الحبيبِ

وقوله<sup>(2)</sup>:

مُزجتْ رَوْحُكَ في رَوْحِي كما	تُمزجُ الخمرةُ بِلِلِّه الزلالِ
فإذا مَسَّكَ شيءٌ مَنَسِي	فإذا أنتَ أنا في كلِّ حِلِّ

يبدو استخدام الشاعر للروي الساكن قليلاً، ولعل هذا يؤول إلى حالة الزنجر والاضطراب والمزجة الدائمة عند الحلاج، وانخفاض المدد، والسكون والاتزان فقد كانت حياته حركة دائمة وصراعاً مع السلطة وروحيات ودعوات وانسجماً مع هذه الحركة وعدم الثبات في الصوفية، بل الحلاج لا راعياً إلى الإزاحة من الحافة المتحركة لقصائده ومقطوعاته تعبيراً عن مشاعره وأنكساره ورغبته بالعروج.

ودغم أن الروي في المثاليين المذكورين جاء ساكناً إلا أن التذييل في قلبيتهما قد أغنى عن الوصل، فضلاً عن كثرة الألفاظ المتضمنة معنى فيه حركة مثل [ طلعت، تغرب، تغيب، فلستُرت، طار، لقاء ] في المقطوعة الأولى، و [ مزجت، تمزج، مسكه مسني ] في المقطوعة الثانية، فمن خلال المعنى التحرك في هذه الألفاظ بث الاضطراب ونفى السكون.

(1) - روح ديوان الحلاج، ص 160.

(2) - المصدر نفسه ص 251.

## الإيقاع الداخلي

### التكرار الكمي للأصوات

التفت الشعراء إلى ظاهرة التكرار من خلال إعانة وحدات صوتية معينة لجعل النص الشعري يحفل بالإيقاعات المتنوعة، التي تنفي الجانب الإيحائي والتعبيري فيه.

وبما يلاحظ على شعر الحلاج استخدام الحروف معينة بكثافة تفوق حروفاً أخرى فقد يبرز حرف القافية بتكثيف الحرف فانه في حشو الأبيات، أو يكشف استخدام حروف معينة في حشور الأبيات مع اختلاف حرف القافية، أو يقوم بتكثيف حرف معين في بعض الأناطر وتكثيف حروف أخرى في الأناطر القابلة لها.

### أ- الأصوات المهموسة:

يبدو استخدام الحلاج للأصوات المهموسة لافتاً جداً، والصوت المهموس هو "الصوت الذي لا تنفذب الأوتار الصوتية حل النطق به"<sup>(1)</sup>، وتتألف من الأصوات التالية: التاء، الدال، الحاء، الخاء، السين، الشين، الصاد، الطاء، الفاء، القاف، الكاف، الهاء.

وبين ذلك نمثلاً قول الحلاج في قصيدة تألفت من عشرين بيتاً<sup>(2)</sup>:

افتلونني يا نفسي	إن في فتلي حياتي
ومعاني في حياتي	وحياتي في مماتي
أنا عند محو فاني	من أجل المكرمات

(1) كامل . علم اللغة العام، ص 87.

(2) شرح ديوان الحلاج، ص 166.

وبقائي في صفاتي	من قبيح السيئات
سمنت وروحي حياتي	في الرسوم الباليات
فقتلونني واحرقوني	بعظمي القاتلات

يلجأ الالاج في هذه القصيدة إلى تكرار حرف القاف في ثلاث عشرة لفظة هي ( ا ا ا ا ا ا ا ا ا ا ا ا ا ا ا ا ) بقائي قتلني، فقتلونني، واحرقوني، القصور، البقيت، قبر، سفي سقيت، سواق، ا. وحرف القاف في ذاته يعمل قدراً من القوة والقوة والخشونة، وهو "صوت وقفي" لهربي مهوس فيه بمعنى القيمة التضخيمية<sup>163</sup> وللنطق به "ينفخ الهواء من الرئتين ملوفاً بالمتجزة فلا يحرك الوترين الصوتيين ثم يتخذ مجرى في الحلق حتى يصل إلى أدنى الحلق من الفم، وهناك ينحسب الهواء بانصل أدنى الحلق (بما في ذلك اللهاة) يخصى اللسان ثم يتفصل العضوان انفصلاً مفاجئاً فيحدث الهواء صوتاً انفجارياً شديداً"<sup>164</sup>.

ولعل تكرار القاف إلى جوار ما يحمله من دلالة صوتية يتسجم مع الدلالة التي يحملها النص ويعمقها ويؤكد على فعلى الحلاج للصفات الإلهية، ورغبت الوصول بدفعه نحو الموت الذي لا بد من نظره - من اجتيزه كي يتقبل من لمرني إلى الكلي الذي يعد الحياة الحقيقية، وكي يحقق ذلك يستلزم ذلك إلى له، وهو قوة على ذاته ما بعدها قوة.

فكان رحلة عبور القاف من أقصى الحنك إلى أدنى وهي راحة فيها مشقة، ذاتها راحة الانتقال التي يسمى إنيها الحلاج من الحياة إلى الموت - الحياة حقيقية في نظره - بما فيها من جملة وراحات حتى يتحقق له الوصول كما أن

فوزي الشليبة محاضرات في اللسانيات، ص 163. وانظر كذلك بشر، علم اللغة العام، ص 163.  
إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 86 - 87.

بعض الألفاظ التي وردت فيها القاف تحمل ذاتها دلالة تؤشر إلى القصد، مثل  
( اقبلوني احرقوني القبور، قبر ) .

وفي القصيدة نفسها تنبئ الكثافة الشديدة لصوت التاء فتل جوار بحيث  
دويةً فقد تكرر في الحشو بشكل لافت، والتاء "صوت شديد مهوس"<sup>(١)</sup> وفي  
تكرره "لا يتحرك الزنزان الصوتيان بل يتخذ الهواء مجراه في الحلق والقم حتى  
ينحس بالتلف طرف اللسان بلحصول التبا العلية فليذا انفصلا انفصلاً فجائياً  
جمع ذلك الصوت الانفجاري"<sup>(٢)</sup>، فالتاء صوت انفجاري "تفطر منه لإخراج  
الهواء كأنه أمة حبيبة ذبيحة"<sup>(٣)</sup>.

ومكنا يجمع الحلاج في هذه القصيدة بين حرفين مهوسين هما (الفاف  
والتاء) أحدهما في قيمة تفخيمية (الفاف)، والثاني يميل إلى الترفيق (التاء).

وربما يستل بالمس إلى طريقة الصوفية التي تميل إلى مناجاة الذات العليا  
استعطافاً وطلباً للوصول، ولذلك جمع بين حرف مفتوح يوحي بدلالة الحشونة  
والقسوة التي تلب دعوة القتل، وحرف مرقن يوحي بالجانب العاطفي  
الوجداني في علاقته مع الذات العليا (معشوقه)، مع العلم أن الأصوات  
المهموسة مهيئة للتنفس إذ يحتاج النطق بها إلى قدر أكبر من هواء الرئتين مما  
تطلبه نظائرها المجهورة<sup>(٤)</sup>.

لذا تكلف هذه الأصوات (صوت التاء، والقاف) لتحمل حليفة الألم والأنين  
المتولد عن حالة الوجد التي يعانيها الشاعر، والتكرار الكمي لهذه الأصوات التي  
أوحى بموسيقى معينة وانضفت ضربات إيقاعية بارزة تنشر بحل الشاعر وما ألم به.

(١) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص ٨٤.

(٢) المرجع نفسه، ص ٨٤.

(٣) وجد عبد التجديد الموسيقي في الشعر، ص ١٠.

(٤) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ٣٠.

اعتنى الخلاج بتكرار كثير من الأصوات الحركائية التي تنتمي إلى مجموعة الأصوات الصغيرية، إذ تبدو كثقة استخدامه بعض الأصوات الصغيرية كالـ *السين* و *النين* و *الصل* و *الفد* سم في شعره مع اختلاف هذه الأصوات في نسبة وضوح صغيرها فأعلاها صغيراً هو الـ *ا* . و *الصل* <sup>(1)</sup>.

فلم يقتصر في كثير من تلكه على صوت *السين* حين يكون رؤياً فقط بل تكررت أصوات الصغير الأخرى في حشو مقطوعاته وقصائده بشكل لافت عما أكد القيمة التعبيرية لها ولم تقتصر على كونها أصواتاً وقف عليها الشاعر واقتضاهما الروي عند تناغم الوزن والنحو والمعنى ومن أبرز الأمثلة على ما تقدم قوله <sup>(2)</sup>:

سكوتٌ ثم صمتٌ ثم خرسٌ	وعلمٌ ثم وجدٌ ثم رمسٌ
وطينٌ ثم نلٌّ ثم نسورٌ	وبردٌ ثم ظلٌّ ثم غمَسٌ
وحزنٌ ثم سهلٌ ثم فسرٌ	ونهرٌ ثم بحرٌ ثم يسرٌ
وسكرٌ ثم صحوٌ ثم شوقٌ	وقربٌ ثم وصلٌ ثم انسٌ
وقبضٌ ثم بسطٌ ثم محوٌ	وفرقٌ ثم جمعٌ ثم طمسٌ
عباراتٌ لأقوامٍ تسلمت	لديهم هذه الدنيا وقلسٌ
وأصوات وراء الباب لكنْ	عبارات الوري في القرب مسٌ

(1) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية ص 74.

(2) شرح ديوان الخلاج، ص 218.



وأنحسر ما يزول إليه عبدُ      إذا بلغ المدى حفظَ ونفسُ  
لأنّ الحقَّ عظامُ الأماني      وحقُّ الحقِّ في التفتيسِ نفسُ

يكرر الحلاج في هذه القصيدة المألوفة من نوعة أبيات صوت السين ست عشرة (16) مرة في الرويِّ والحشو [ سكوت، غرس، ومن، شمس، سهل، يس، سكر، أنس، بسط، طمس، تساوت، فليس، ميس، نفس، التفتيس، قدس ]، إضافة إلى تكرار صوت الصاد ( صحت، صحو، وصل، أصوات )، ويمتاز هذان الصوتان بصغيرهما العالي، إذ أن يجري هذه الأصوات "بضيق جداً عند غرجهما فتحدث عند النطق بها صغيراً عالياً لا يشركها في نسبة علوِّ هذا الصغير غيرها من الأصوات"<sup>(1)</sup>، ونظراً عن تكرار الشاعر صوتي السين والصاد فإنه يكرر أصواتاً صغيرية أخرى مثل صوت التاء في الصغير المنخفض الذي يتكرر في القصيدة عشرين مرة عبر تكرار حرف المطف (تم)، كما يكرر صوت الفاء ذات الصغير المنخفض أيضاً [ فتر، فرق، فليس، نفس ].

يلاحظ هنا أن الحلاج يجمع بين الأصوات العالية الصغير والمنخفضة الصغير، وتتميز هذه الأصوات على "قدر ضيق الجري عند المخرج"<sup>(2)</sup>.

وتكرار الأصوات الصغيرية أولاً، وتوازنها بين صوت في صغير عل وأخر في صغير منخفض ثانياً وما يوحي به هذا الارتفاع والانخفاض في الصغير من حركة تنفس مصداقية وقلقة غير مستقرة، دلالة على نفسية الشاعر التي تحمل قدراً من الأسى والحزن تتخللها الحيرة والإنهك المعنوي والجسدي من الريبات والمجاهدات، فهو لا يثبت في مقام ولا يستر على حاله،

(1) إ. راجيم أبس، .. صوت اللغوية ص 74.

(2) المرجع نفسه ص 75.

فالحوال الصوفية في حركة فائقة بين ارتفاع والحدار، بين سكر وصحو، بين قبض  
وبسط، بين برد وظلّ- الخ.

هنا نحيف إلى ما تقدم تكراره للقف في القصيدة فاتها كما في [ فتر،  
شوق قرب قبض، فرق القرب، الخلق حق الحقّ التقيّس ] بما يجعله القاف -  
وهو الصوت اللهوي المهوس المقنم - من دلالاته يكتمل المعنى الذي يوحى  
به النص، وكلّ الحلاج يعلو بصوته، ويكشف ما يكتم من أسرار وعبارات بينما  
يلجأ الآخرون إلى التمسّ بها همّاً أو كتمانها.

ويعرّز ما تقدم من عدم قدرة الحلاج على الاستمرار، وما يتبع من ذلك  
من كشف وجدانه، ورغبته في الاتصال ما يقوله في المقطوعة الأخيرة<sup>(1)</sup>:

خَوَيْتُ بِكَلْبِي كُلَّ كَلْبٍ يَا قُدْسِي      تَكَلَّفَنِي حَتَّى كَانَتْ فِي نَفْسِي  
أَنْتَبَ قَلْبِي فِي سِوَاكَ فَلَا أَرَى      سِوَى وَحْشِي مِنْهُ وَأَنْتَ بِهِ أَنْسِي  
فِيهَا أَنَا فِي حَيْسِ الْحَيَةِ مُتَمَسِّجٌ      مِنَ الْأَنْسِ فَاقْبِضْنِي إِلَيْكَ مِنَ الْحَبْسِ

وتتبع في هذه المقطوعة الأصوات المهوسة فقد جمع بين صوتين  
شديدين مهموسين هما القاف والكاف، وبين صوتين رخويين مهموسين عالي  
الصفير هما السين والشين<sup>(2)</sup>، ونسجم هذا المناخ من الأصوات مع رؤية  
الحلاج للحياة بوصفها مسيرة حبس، بينما التوت (القبض) سبيل للحرية  
والنجاة.

(1) شرح ديوان الحلاج، ص 225.

(2) انظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 75-76.

وفي المقطوعة التالية يكشف الحلاج تكرار حرفي السين والشين بشكل يزيد من حضور هذه الظاهرة بوصفها ملمحاً أسلوبياً عنده يقول<sup>(1)</sup>:

مَنْ سَلَوَهُ فَأَبْدَى كُلَّ مَا سَتَرُوا      ولم يَرَاعَ اتِّصَالاً كَانَ غَشَا  
إِذَا النُّفُوسُ لَقَاعَتْ سَرَّ مَا عَلِمَتْ      فَكُلَّ مَا حَمَلَتْ مِنْ عَقْلِهَا<sup>(2)</sup> حَاشَا  
مَنْ لَمْ يَهْنِ سَرَّ مَوْلَاهُ وَسَيِّدِهِ      لَمْ يَلْغُوهُ عَلَى الْأَسْرَارِ مَا عَاشَا

تألف هذه القصيدة من عشرة أبيات كثر الشاعر فيها صوت السين ست عشرة مرة وصوت الشين أربع عشرة مرة وصوت الصاد خمس مرات فالحروف الصغيرية تكرر إذن خساً وثلاثين مرة بشكل يتواءم وينسجم مع موضوع المقطوعة ودلالاتها المتعلقة بكشف الأسرار الصوفية وسرّها وموقف الشاعر منها. وفي مقطوعة أخرى تألف من ثلاثة أبيات يورد الحلاج صوت الشين عشر مرات ما بين حشو وروي يقول<sup>(3)</sup>:

نَحَلْتُ الرِّيحَ<sup>(4)</sup> قَوْلِي لِلرَّشَا      لَمْ يَزِدْنِي الرِّبْدُ إِلَّا عَطَشَا  
لِي حَيْبٌ جِهَ وَنَطَطُ الْحَشَا      إِنْ يَشَا يَمْشِي عَلَى عَدْلِي مَشَا  
رُوحَهُ رُوحِي وَرُوحِي رُوحَهُ      إِنْ يَشَا شَتَّ وَإِنْ شَتَّ يَشَا

(1) شرح ديوان الحلاج، ص 226.

(2) وردت في الشرح [ غفلها أ. وثبت كما وردت في الديوان ص 48.

(3) شرح ديوان الحلاج، ص 229.

(4) وردت في الشرح [ يا نسيم الريح أ. وثبت كما وردت في الديوان ص 58.

اتباع الحلاج في هذه المقطوعة طريقة الشعراء المفرويين في التعبير عن الحب، إذ تعرض "لوصف دقائق الشاعر الإنسانية مع بداية انزياحه نحو الأسلوب الرمزي في التعبير"<sup>(1)</sup>.

يشيع صوت الشين في هذه المقطوعة في جميع الأشطر عدا الشطر الخامس. يتسيطر على الشاعر لفظتا (روحه/روحي) فيكررهما مضيقاً بهما إيقاعاً صوتياً ناشئاً عن تكرار الصوت المهموس (الحلدة)، والجناس الصوتي بين روحه وروحي. ثم يعود صوت الشين إلى الظهور بعد انقطاع من شطر كامل فيعود الإيقاع الذي ليس من أول المقطوعة. فنجيء الشطر الخامس مخالفاً للأشطر الأخرى صنع انزياحاً صوتياً عما اعتدته الأذن على مدار أربعة أشطر لكنه يعود في الشطر الأخير إلى ما شاع من إيقاع منذ بداية المقطوعة.

ولأن المقطوعة تتوفر على ملامح إيقاعية متنوعة: تتمثل في الجناس الاستغني عبر تقليبات الكلمة ومشتقاتها كما في (حبيب/حبه)، (محيي/محي)، (بشا شنت)، (روحه/روحي) وهذا يؤدي إلى تماثلات ونشابهات صوتية في كل بيت.

كما يمثل في هذه المقطوعة تواتر صورة العروضي والضرب في بيتين متالين: ففي البيت الأول جاءت قافية الصدر (للرشا) موافقة لقافية العجز (عطشا)، وفي البيت الثاني جاءت قافية الصدر (الحشا) موافقة لقافية العجز (ش)، وتضفي هذه التوافقات ضربات إيقاعية غنية.

كما يمثل في هذه المقطوعة قلب الشاعر للتركيب أو الجمل ذات الإيقاع الواحد والتركيب المتقلب كما في (روحه/روحي/روحي/روحه)، و(إن بشا شنت/إن شنت بشا).

(1) أمين بوزد، حروف تلويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، رابطته الكتاب، الأردن، ط 1، 1995، ص 165.

كما يكرر الحلاج صوت (الله) وهو أيضاً صوت مهموس في كثير من المواضع. ومن ذلك ما جاء في قوله<sup>(1)</sup>:

دنيا تغلغني كأنـ	ني لست أعرف حللاً
حظر الإله حرامها	وأنا اجتنبت حللاً
مدتْ إليّ يمينها	فرددتُ لها وشملها
ورابتها محتاجة	فوهبت جملتها لها
ومنى عرفت وصلها	حتى انخلف ملاها

يكرر الشاعر صوت الله في هذه المقطوعة المؤلفة من خمسة أبيات إحدى عشرة مرة. تتوفر عشر مرات منها على توافق صوتي فلام من اتصلها بالالف، كما في: [ حللاً، حرامها، حللاً، يمينها، فرددتها، شملها، رابتها لها، وصلها ملاها ] ومرتين دون اتصال بالالف كما في [ الإله فوهبت ]، والله "صوت رخو مهموس، عند النطق به يظل الزمزم منبسطاً دون أن يتحرك الوتران الصوتيان ولكن اندفاع الهواء يحدث نوعاً من الخفيف يسمع في أقصى الحلق أو داخل الزمزم"<sup>(2)</sup>.

وردت الله في الروي والخشوع، وتوزعت في أكثر المواضع بشكل يحفز توافق صور العروض والضرب (توافق الفسائي)، وجلست قافية البيت الثاني [حرامها] موافقة لقافية ضربه [ حللاً ]، وقافية عروض البيت الثالث [ يمينها ] موافقة لقافية ضربه [ شملها ]، وقافية عروض البيت الخامس [ وصلها ] موافقة

(1) شرح دهران الحلاج، ص 250.

(2) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 68.

لغمية ضربه [ ملأها ]، مما منح القطرعة إيقاعاً وجنساً صوتياً يوازره الطبق  
الواضح بينها فهي كلمات متشابهة صوتياً متشابة معنوية فالحرّام ضد الحلال،  
واليمين ضد الشمال، والوصل ضد اللال [ أحدث الشاعر فضلاً عن التجانس  
الصوتي تضاعفاً دلاليّاً عبر الدالّقي بين الألفاظ الأتفة الذكر ].

وقد وردت الهاء في أغلب الألفاظ ضميراً يعود على غائب هو الدنيء  
يروحي تكراراً ١٠ بهذه الكثافة بشيء من اللهجات والضيّق والتعب الذي يبدو  
على الحلاج، إذ "يتخذ الفم عند النطق بالهاء وضعاً يشبه الوضع الذي يتخذه  
عند النطق بالصوات اللين"<sup>(١)</sup> التي ترتبط بنفس عميق يروحي بالتأوه ولما كانت  
الالف تلو الهاء في معظم الألفاظ، فقد تأكّد المعنى المنطوق إليه.

ويمرّز هذه الدلالة تكرار صوت الحاء التي تشترك الهاء في كونهما من  
الأصوات الحلقية والمهموسة<sup>(٢)</sup>، فعند النطق بالحاء "يندفع الهواء سراً بالحنجرة،  
فيحرك الوترين الصوتيين حتى إذا وصل إلى وسط الحلق خلق المجرى"<sup>(٣)</sup>، وقد  
جاءت الحاء في الألفاظ التالية [ حلاله حظ، حرامه حلاله محتاجة، حتى ].

(١) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص ٨٨.

(٢) المرجع نفسه، ص ٨٨.

(٣) المرجع نفسه، ص ٨٨.

أكثر ما مرّ نيباً سبق يتصل بشيوع الأصوات المهموسة عند الحلاج. ولا يعني ذلك أنه اكتفى بها بل يبدو ذلك مظهراً من مظاهر انسجام الصوت مع المعنى وشدة ارتباطهما عنده ولعلها تكون أصوات التجوى والحوار الوجداني والكشف عن الوجدان لكنه خرج أحياناً عن هذا الشيوع إلى أصوات مجهورة تنسجم مع الدلالة التي يقصدها مثلما تكمل الدور الذي اضطلعت به الأصوات المهموسة.

ولعل صوت النون أوضح الأصوات المجهورة التي شاعت في شعره وأول ما يُعرف من أمرها أنها تسمى "الحرف النواح"<sup>(1)</sup> أي أنها ترتبط بالهكّة. وما يسبب الهكّة مثلما أنها تتناسب من حيث قيمتها الإيقاعية مع التعبير عن هذا المعنى وألفائه.

ومما يمثل شيوع صوت النون عنده ما ورد في أطول قصائده التي تتكون من أربعة وثلاثين بيتاً بنوعاً على وويّ النون ومنها<sup>(2)</sup>:

إنّ كتابي يا أنا	عن فرط سقم وضنى
وعن فزاذب هائم	وعن مقام وعنا
وعن بكاء دائم	جربى قلجربى السّنا
وعن جفرون أوقت	فما تفوق الرّسنا
وعن محمول سقني	طوعاً إلى فنا الفنا

(1) رجله عبيد التجديد الموسيقي في الشعر العربي، ص 10.

(2) ديوان الحلاج، ص 71.

والنوتون " صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة ، ففي النطق به يندفع الهواء من الرئتين عبر كلاً الوترين الصوتيين ، ثم يتخذ مجراه في الحلق أولاً، حتى إذا وصل إلى الحلق هبط أقصى الحنك الأعلى فيسبب بهبوط فتحة الفم وشرب الهواء من التجويف الأنفي محدثاً في مروره نوعاً من الخفيف لا يكاد يسمع <sup>(1)</sup> .

وقد استأثر هذا الصوت بالقافية، كما نكسر في الحشو سراراً إلى جوار تكرار التكوين الذي يبطئ صوت النون الساكنة وإضافة إلى صوت النون الذي يوحى بموسيقى حزينة وبسحة أتين تتوفر الفصيحة على مجموعة ألفاظ وتراكيب تتضمن دلالة الألم والضعف والحزن [ سقم ضنى، فزاد هائب سقام، عند بكاء قائم . نون أروقت، ما تفوق الرشد تحول، فنا الفند فقد السكنة أضمي غلب أثلقت مهجتي شوقي، الصدود الوند والذ، هجر الفُرنند عابث ترهينة النوى الجفد شجنا ] .

فالشاعر على مدار أبيانه يصف حالك التي تعج بالشكوى والعتاب والألم والحرقه والحسرة لما يتعرض له من حدود من معنوقه -الذات العليا- فهو بالك هائم الفؤاد غارق بالدموع لا يأتيه النوم، وهي معان يفيض بها كل بيت، ويتسجم فيها مع صوت النون، وأمل هذا المعنى ما دفعهم لتسميته بالحرف النواج، وهو ذاته ما هباً للحلاج الإتيان به انسجلاً مع دلالات تعييده.

(1) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 66.



## التماثل الصوتي

### ١ - حروف اللين ،

تكثر في شعر الحلاج المقاطع الصوتية الطويلة المؤلفة من صلت وصائت طويل (ب - )، سواء أكلن الصائت الطويل الفأ أم واوا أم ياء، وهي ظاهرة شديدة الجلاء في شعره إذ تنسج في سائر مقطوعاته وقصائده.

ولحروف المد والحركات وظيفة فنية صوتية إذ تزجي في كثير من الأحيان إلى تنوع النغمة الموسيقية للفظ أو الجملة فهي ذات مرونة عالية وذات سعة في إمكاناتها الصوتية، فتضفي موسيقى خاصة ذات تأثير نفسي يشبه ذلك التأثير الذي يحققه اللحن الموسيقي.

وتمتد أصوات المد بوضوحها في السمع إذا قيست بالأصوات الساكنة<sup>(١)</sup>، فهي أصوات يحتاج النطق بها إلى زمن طويل يتناسب دلالياً مع الصوت المصاحب للنداء أو المخاطبة عن بعد فكثير منها يوحى بنفاه ضمني يتمثل في مناجاة الشاعر للذات العليا التي يتعلق بها ويخاطبها طلباً للوصول أو شرحاً لحاله الذي يعاني فيه الألم والحزن والحسرة أو البت والشكوى والأنين وطلب المواساة وما يمثل ما تقدم قراء<sup>(٢)</sup>:

وما وجلتُ لقلبي راحةً أبداً      وكيف ذاك وقد حثتُ للكدر؟

ما      بي و ا      ذا      ري

(١) إبراهيم أنس، الأصوات اللغوية، ص 30.

(٢) شرح ديوان الحلاج، ص 217.

لقد ركبْتُ على التفريرِ وأعجبا      مَنْ يريد النجا في السلكِ الخلفِ.

وي وا با      ري جا      ري

كانني بين أسراجِ قلبي      مُقلِّباً بين إصمكٍ ومنحدرِ.

ني وا ني      عا      ري

الحزن في مهجتي والنار في كبدي      والقمع يهد لي فلستشهدوا بصري

ني نا ني ري      لي نو      ري

يتمثل اعتماد السوت الآتي من المقاطع الطويلة في الألفاظ (مد قلبي راحة، ذاك التفرير، وأعجبا، يريد النجا، كانني أسراج، قلبي إصمك في، مهجتي والنار، في، كبدي، لي، فلستشهدوا) إضافة إلى الوصل المكسور في دوي الأبيات وينسجم هذا التماثل الصوتي مع دلالة المقطوعة التي يهيم فيها الشاعر عن بشة وشكوكه فضلاً عما تخنجه اللمع الطويلة من صوت عند إذ النطق بها يحتاج إلى زمن أطول من نطق المقاطع القصيرة مما يستدعي إيقاع الحزن وأصوات التأمُّل كما تبدى هذا الملمح في مقطوعة أخرى يقول فيها<sup>(١)</sup>:

إذا ذكرتك كذا الشوقُ يُظلفني      وغفلتني عنك لحزانٌ وأوجاعُ

ذا كا ني      ني      را جاجو

وصل كلِّي فلربما فيك راحةٌ      للثَّقم فيها ولللام إسراعُ

سا لي نو ني وا      في ها لا راجر

فإن نظفتُ نكلِّي فيك السنَّةُ      وإن سمعتُ نكلِّي فيك أسمعُ

لي لي      لي في راجر

(١) ديوان الخلاج، ص 52.

يتمثل امتداد الصوت في الألفاظ [ إناء، كك، يلفني، غفلي، إسرا،  
أوجاع، صلو، كئي، قلوبك، نيك، راعية، فيهد، للالام، إسراع، نكلي، فيك، نكلي،  
فيك، اسماح ] .

ينجم التماثل الصوتي في هذه المقطوعة مع دلالتها ويضفي هذا التماثل  
أصواتاً ملهوية إيقاعياً لصوت النداء نداء الشاعر الواجد العاشق للفتات العليدة،  
الراغب ابتداء بالوصول.

يبدو موقف النداء من المواقف الواضحة في شعر الحلاج وعند الحديث عن التماثل الصوتي عند، يبرز ملمح يميز بشعره يتعلق بتشكيكه المقاطع الطويلة في الأبيات التي فيها أداة نداء فكأن الشاعر يمزج هذا النداء الذي يحمل أصواتاً إيقاعية فيها قدر من الامتداد بمقاطع مسلوكة أيضاً لصوت النداء .

إلا أن البروز الأكبر في « ذا الموقف » يحتل في تكراره لصيغة نداء تنبها مفاد طويلة، الصوت الثاني منها صوت الألف وكأنها امتدادات للصوت ونداءات متتالية تعزز المعنى الذي يريد التعبير عنه .

ويتميز صوت الألف فضلاً عن كون أصوات اللين تملأها مجهولة و"أن مجرى الهواء معها لا تعترض حوائط في سروره بل يتدفق في الخلق والقسم حراً طلباً"<sup>(1)</sup> . يتميز بأن اللسان معه "يلغ أقصى ما يمكن أن يصل إليه من بسوط في قاع الفم والفراخ بين اللسان والحنك حيث يكون أوسع ما يمكن في هذا الوضع"<sup>(2)</sup> . ولعل "ظاهرة حرية مرور الهواء وانطلاقه من خلال الفم إنما تتحقق بصورة أوضح في نطق الألف، فهي على حدّ تعبير ابن جني "أوسع حروف المدّ والبنها"<sup>(3)</sup> . فالألف مقترنة بالياء والواو "أمدّ من صوتة وأندامن، وأشدّ من إبعداً وأندامن"<sup>(4)</sup> .

وهذا التوصيف لصوت الألف ينسجم ويتحقق مع لفظ (الأم) المرتبط

(1) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 36.

(2) المرجع نفسه، ص 36.

(3) كامل بشر، علم اللغة العام، ص 82.

(4) ابن جني المصانص، الجزء الثالث، ص 157.

بالتأوه والآنين والرجله والحسرة وهو دلالة يمكن تلخيصها في الآيات التي جمعت بين أداة النداء (يا) وأشكال أخرى منها وبين صوت المد (الألف).

ينبتل هذا في قول الشاعر<sup>(1)</sup>:

يا معين الضنى عليـ	سي أعني على الضنى
يا                      نى	نى

وفي قوله<sup>(2)</sup>:

يا موضع الناظر من ناظري	ويا مكان السر من خاطري
يا                      نا                      نا	يا                      نا                      نا

وفي قوله<sup>(3)</sup>:

يا غفلاً لجهالة عن شامي	ملاً عرفت حفيظي وبياني
يا                      ها                      شا	يا                      لا                      ها

وفي قوله<sup>(4)</sup>:

أيا مولاي دعوة مستجير	بقربك في بعلك والتلي
يا                      لا                      لا	عا

وفي قوله<sup>(5)</sup>:

(1) شرح ديوان الخلاج، ص 135.

(2) المصدر نفسه، ص 194.

(3) المصدر نفسه، ص 293.

(4) ديوان الخلاج، ص 59.

(5) المصدر نفسه، ص 70.

يا معين الضئى على جسدي      يا معين الذئى على اعني  
 يا      لى      لى      لى

يتبدى في هذه الأمثلة وغيرها أن الشاعر إضافة إلى النداء الصريح، يستلطن معنى النداء وصيغته الصوتية في صدد مقاطع مسارية إيقاعياً لما تؤدبه أداة النداء العريضة. وينسجم مع ما يشبه العبحة أو الاستغاة من خلال التركيز على صوت الألف الملققة (المقطع الطويل المبدؤ بصلة يلبه ألف الإطلاقي)، ومما التكرار يعبر عن إلحاحه في غلظة مشروقة لتحقيق رغبة بالوصل والتجلي كما يوحي تكرار هذا المقطع الصوتي برفع الصدى أو نغمه أو الصدى الذي يتشتر في المسافة بين الشاعر (المتلقي)، والمتلقى (الذات العليا)، وهي مسافة غير واقعية رفير ممكنة الاختصار تسهم في تأكيد موقف النداء وعاطفة الشاعر عليه صوتياً وارتباطه مع الدلالة التي تحسبها الأبيات.

ولعل البيئة الندية للصوت المقترح تلك "سلى إن حبل الشاعر كانت تستدعي اليت والشكوى والخنين والبكاء لأن الذي يشكو أو يبكي مضطر في "الف اللغة إلى أن يرفع عقيرته كما يسمعه الناس ويلفتوا إليه"<sup>(1)</sup>، ولذا نجد أنه "لأمر ما كانت حروف النداء في اللغة العربية مفتوحة كلها (ا- إي- يا- أيا- عيلا) ولعل ذلك من أجل أن يسمع المتلقي حاجته ويلتج رسالته ويستبين عما في منه من خواص الأساء، ومكتون الأخبار، الدعة مد للصوت، والشكوى مد أيضاً لهذا الصوت، والخنين من بعض الرجوء مد للصوت، ويكون الصوت في مثل هذه الأطوار مفتوحاً لينفتح به الفم ولتطلق به الحنجرة جل كونها مفتوحة، أي به المقبرة في الهواء، ولترتفع به في الفضاء"<sup>(2)</sup>.

(1) عبدالمكك مرتاني، السج مغلغلة ص 222.

(2) المرجع نفسه ص 222.

## تكرار الألفاظ

تبرز في شعر الحلاج ظاهرة أخرى هي تكرار الألفاظ التي تشمل على قيمة إيقاعية ودلالية في أن تعدّ تكرار لفظة معينة ينتج ضربات إيقاعية تترك أثرها في القارئ، مثلما يعني قيمة هذه اللفظة أو الألفاظ عند استخدامها إذ أنها من أمثلة الكلمة المفتاح أو الكلمة السحرية التي يمكن أن تشكل مدخلًا إلى عالم الشاعر، ومميزاً واضحاً له.

وفي ديوان الحلاج جملة واسعة من الألفاظ المتكررة سواء في البيت الواحد أو في مقطوعة بعينها أو في الديوان كله. وفي هذا التكرار والحضور تحقّق قيمة إيقاعية واضحة من خلال ضرباتها المتكررة التي تثير التأمل، وتعدّ مدخلاً لرصد معجمه الشعري، وللدخول على الدلالي.

وبما يمكن أن يوضح هذا الأسلوب قول في مقطوعة مزلفة من أربعة أبيات<sup>(1)</sup>:

وكل بيّله أنت في لسانه	بيلاً بيان الحق أنت بيان
أشتر إلى حق فانت أمانه	أشترت إلى حق بحق وكل من
وكل لسان قد أتاك أوانه	تأبى بحق الحق والحق نطق
فما باله في الناس من مكانه	إذا كان نعت الحق للحق بيناً

فروض أن الشاعر يكرر هنا اللفظ ثلاثاً تعدّ مفتاحاً لمقطوعته وأولاهم: لفظة (الحق) التي وردت تسع مرات، وثانيته لفظة (أشتر) بعينها المختلفة (أشترت، أشتر، تشير)، وثالثته لفظة (بيان) التي وردت أربع مرات.

وأكتفي في هذا الموضع بهذه الإشارة السريعة إلى ما في هذا الضرب من التكرار من قيمة إيقاعية، وما يشيع من تأثير صوتي مؤثر، لأنّ ترك استكمال إلى موضعه في التحليل الدلالي.

(1) شرح ديوان الحلاج، ص 307.

البحر	عدد المقطوعات أو القصائد	نسبتها إلى الديوان	عدد الأبيات ثلثة ومجزوءة	نسبتها إلى الديوان	عدد أبيات التمام	نسبتها إلى الديوان	عدد أبيات الجزوءة	نسبتها إلى الديوان
1- البسيط	37	233.9	195	239.2	138	227.7	57 (بنا خلتا)	211.4
2- الطويل	16	214.6	49	29.8	49	29.8	-	-
3- الرمل	11	210.0	48	29.6	15	23.0	33	26.6
4- الرجز	2	21.8	37	27.4	3	20.6	34	26.8
5- الوافر	8	27.3	37	27.4	37	27.4	-	-
6- الخفيف	6	25.5	30	26.0	30	26.0	-	-
7- السريع	7	26.4	28	25.6	28	25.6	-	-
8- الخفيف	9	28.2	27	25.4	25	25.0	2	20.4
9- المتقارب	3	22.7	21	24.2	21	24.2	-	-
10- الكامل	5	24.5	21	24.2	10	22.0	11	22.2
11- المزج	2	21.8	8	21.6	8	21.6	-	-
12- المنسرح	2	21.8	7	21.4	2	21.4	-	-

( جدول يوضح عدد المقطوعات والأبيات الثلثة والمجزوءة ونسبتها إلى الديوان )



## الفصل الثاني

الجزء الثاني

—

تري الأسلوبية في دراسة التركيب وسيلة ضرورية لبحث الخصائص المميزة لمؤلف معين بل تمتدّ أحد مستويات التحليل اللغوي للنص الأدبي ويتخذ الدارس الأسلوب في تحليله التركيبي جملة من المسائل تنطلق من النص نفسه فللدخل الأسلوبى لفهم أي قصيدة هو لنتها<sup>(1)</sup>.

ومن هذه المسائل: دراسة أطوال الجمل وقصرها ودراسة أركان التركيب من مبتدأ وخبر، وفعل وفاعل، وإضافة، وصفة وموصوف وغيرها، ودراسة ترتيب التركيب من تقديم وتأخير، إضافة إلى دراسة استعمال الكاتب للروابط المختلفة والفائز والناكس التوكيد فضلاً عن دراسة الصيغ الفعلية وأزمانها والبنى للمجهول والبنى للمعلوم ودراسة حالات النفي والإثبات وتتابع عناصر الجمل ومبادئ الاختيار فيها ودلالة كل ذلك على خصائص الأسلوب<sup>(2)</sup>.

وتنطلق الأسلوبية في التحليل التركيبي من دراسة جزء من الجملة أو

(1) د. شكري عبد مدخل إلى علم الأسلوب ص 138.

(2) انظر: أولريش بيوشل، الأسلوبية اللسانية ترجمة: د. محمود جمعة، مجلة نوافذ ع 13، الثاني الأدبي الثقافي، جلد سبتمبر 2000، ص 140-141. د. عبد الرابحي، علم اللغة والنقد الأدبي/ علم الأسلوب، فصول مع 1، ط 2 يناير 1981، ص 119 وما بعدها. د. صلاح فضل، علم الأسلوب وعلته، علم اللغة، لندرس مع 3، ع 1، 1984، ص 36.

الجزئية وصولاً إلى كلية العمل الأدبي<sup>(1)</sup>.

ولا بد أن يكون تكرار الظاهرة المدروسة بلياً في جزء من النص أو فيه كله أو أن تشمل على انزياح عن مألوف التراكيب في تلك الظاهرة أو أن تكون أحد غيرات التعبير.

يلاحظ عند دراسة الحلاج أنه يعبر عن تجربة لما من الخصوصية ما يدفع به إلى انزياح التراكيب اللغوية التي بمقدورها إبراز الطاقات الإيجابية لفرادته، بل يمتد في بعضها بما يخرجها عن المألوف في التراكيب اللغوية. وبما أحب هذا الخروج خروج مواز له في التطور الدلالي، وهذا مقصد الحلاج الذي يحاول أن يعبر عن المعنى الكلي أو "الأفق الأخير" الذي تنتهي إليه الدلالات اللغوية في السورة<sup>(2)</sup>.

ويكتشف شعر الحلاج عن مجموعة من الظواهر التركيبية التي تتوسع من الناحية الإحصائية، فضلاً عن الطريقة الخاصة التي ترد عليها بسبب من الدلالات المختلفة التي تأتي من التجربة الصوفية، وكان الرؤية الخاصة للحلاج هي التي تدفعه للاحتيال المذري للمخلط التركيب والتعبير على مستوى الكلمة والجملة والألفاظ.

---

(1) د.ع. : عبدالمطلب البلاغة والأسرار، ط 1، الشركة المصرية العالمية للنشر، 1994، ص 207.

(2) د. أنس عبدالبديع، التركيب اللغوي للأدب، ط 1، في فلسفة اللغة والاستعطيف، ط 1، مكتبة النهضة المصرية القاهرة 1970، ص 144.

## نظام الجملة

### أ - تركيب الجملة الاسمية.

جملت الجملة الاسمية في شعر الحلاج على أنماط متعددة إذ كثيراً ما انفصل البتداء والخبر من شكلهما البسيط إلى أنماط متعددة من التحوير والتغيير، ومن ذلك أنه يعتمد إلى فصل البتداء عن الخبر بجمل معترضة أو بل معطوفة أو بما يقع في باب الزيادة وقد يقدم الخبر على البتداء أو الاسم في التواسخ في أحدهما أخرى. فإذا كان النمط الأساسي معبراً عن حالة استقرار المعنى فإن تجربة الحلاج لا تجد ضالتها في هذا النمط، وإنما تحتاج إلى الأنماط المروية عليها نظفر بالمعنى الذي تفتش عنه وتحاول أن تتلأم معه.

ولأن الاسم "يخلو من الزمن ويصلح للدلالة على عدم تجديد الحدث وإعطائه لوناً من الثبات"<sup>(1)</sup> فإن الشاعر يلجأ إليه في التعبير عن الحالات التي تحتاج إلى توصيف وتثبيت، ومن ذلك الأبيات التالية التي يبدو فيها استخدام الاسم واسعاً بوصفه الأسس التركيبي لقوله الشعري بقول<sup>(2)</sup>:

سكوتٌ ثم صمتٌ ثم غرس	وعلمٌ ثم وجدٌ ثم دمس
وطيقٌ ثم نلٌّ ثم نسور	وبردٌ ثم ظلٌ ثم شمس
وحزْنٌ ثم سهلٌ ثم قفر	ونهرٌ ثم بحرٌ ثم يمس
وسكرٌ ثم صحوٌ ثم سوق	وغربٌ ثم وصلٌ ثم انس
وقبضٌ ثم بسطٌ ثم عو	وفرَقٌ ثم جمعٌ ثم طمس
عبواتٌ لأنعام نساوت	لديهم هذه الدنيا وقلس

(1) د. أحمد خرويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والقرآن، ص 153.

(2) شرح الديوان، ص 218.

... ابتدأت هذه الأبيات بلاسم (سكوت) وتلك سلسلة من الأسماء المطبوعة بحرفي المعطف (الوار، ثم) واستمر هذا النمط في خمسة أبيات مما توسع من أفق الانتظار : <sup>(١)</sup> يجب إرجاء التفسير، إذ لا يعرف المتلقي ما شئت هذه الخلاصة التالية حتى يصل إلى البيت السليم (عبوات...) وهذا الإرجاء يسهم في التركيز على الحالات التي علقها بسبب عدم التعجل في الكشف عن أمره مثلما يسهم في تأكيد الخبر بوصفه إنتهاءً لموقف الترقع والانتظار. أي أن هذا النمط في التركيب يبرز أطراف الجملة جميعاً بسبب <sup>(٢)</sup> تنبؤ من ثمل يتكى على المراجعة بين أجزاء الكلام والمبالغة في استخدام روابط المعطف في الفاظ متتابعة

و<sup>(٣)</sup> التقديم والتأخير من أهم التغيرات التي تصيب بناء الجملة وتؤدي في اللغة إلى "إبراز الدلالة بتقديم جزء على آخر أو تأخيره عنه"<sup>(٤)</sup>. فقد بدأ عند الحلاج بالخط شئ منها قوله<sup>(٥)</sup>:

لأنوار نور النور في الخلق أنوار  
ولسر في سر السرّين أسرار  
وللكون في الأكوان كونٌ مكوّن  
يكنُّ له قلبي ويهدي ويختر  
ثملٌ بعين المقل ما أنا واصف  
المقل اصماغ وعرةً وابصر

فقد ضمت هذه النظم: أربعة جمل اسمية حدث فيها تغيير في ترتيب الجملة، وهي الجمل التالية:

(١) د محمد عبدالمطلب البلاغة والأسلوبية ص 337.

(٢) شرح ديوان الحلاج، ص 23.

• لأنوار نور النور في الخلق أنوار

• وللسر في سر السرير أسرار

• وللكون في الأكوان كون مكوّن

• فللمقل سماع وعة وأبصار

وجعلت هذه الجمل على نمط متقلب فقد ابتدأت جميعها بأنشبه بمل مزلّة  
من جلر وجمرور في موقع الخبر المقدم، واختتمت بأحمد جعلت بعينه النكرة في  
موقع البتأ المؤخر.

والأصل في البتأ أن يكون معرفاً لكتة ورد في الجمل السابقة متكرراً وهذا  
ما سرّغ تأخيره مع تقديم الخبر (شبه الجملة)، والحلاج في ذلك يسير وفق نمط  
مستخدم من أنماط البتأ والحجـ . لكن اختياره لهذا النمط وبالتكرار الذي ورد فيه  
يشكل قيمة أسلوبية اختيارية، لا تميل إلى التحديد والقبض بل تميل إلى تنكير  
البتأ، وفي المستوى الدلالي يؤذي التنكير إلى الحد من التخصيص، مما يؤذي إلى  
توسيع الدلالة واستناد حدودها من غير أن يحيد التعريف من استنادها عندما  
يضعها في حيز معروف مخصص.

## ب - تركيب الجملة الفعلية.

استخدم الحلاج المخططاً مختلفة من الجملة الفعلية بما يناسب الدلالات التي عبر عنها من خلال المراحة بين الأفعال الضارعة تلوة والمخضية تلوة أخرى فالفعل دعلة أسب من دعلت الجملة إذ أن "غلب الفعل خاصة بمجرد الصرح الالهي من الأسس الذي يدعمه"<sup>(1)</sup>.

ولأن الصوفية يعبرون عن أحوال ومفاهيم تتنوع بين ثبات وحركة وتوقف وتوهم فإنهم يلجأون في وصفهم لها إلى الأفعال ، ذلك أن "القيمة المعنوية للفعل تنبعث من كونه كلمة يدخل فيها عنصر الزمن والحديث بخلاف الاسم الذي يخلو من عنصر الزمن، ولأن (هذا العنصر) داخل في الفعل، فهو يندرج في الزمن عند النطق بالفعل، وليس كذلك الاسم الذي يغطي معنى ثابتاً لا يتحدد خلاله الصيغة المراد إثباتها"<sup>(2)</sup>.

ويمكن التمثيل على استخدام الشاعر للأفعال، والاعتماد عليها في تركيب الجملة بالآيات التالية<sup>(3)</sup>:

أبدى المحلبُ فلكاً في سلطانه  
عزُّ الرسم وكل معنى يخطرُ  
هيبت يَدُوك ما الوجود وإنما  
لحب التواجد رمزٌ عجز يفهرُ  
لا الوجد يَدُوك غير رسم فائز  
والوجد يَدُوك حين يدو المنظرُ

(1) جلال كرم، بنية اللغة الشعرية، ص 178.

(2) د أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المدرسة والذات، ص 151.

(3) ديوان الحلاج، ص 42.



قد كنتُ اطربُ للوجودِ مروعاً  
 طوراً يَنبيني وطوراً احضرُ  
 ابنى الوجودَ بشاعره مشهوره  
 ابنى الوجودَ وكلَ معنى يُذكرُ

اول ما يلتفت في القراءة الأولى للمقطوعة أنها تشتمل على جملة واسعة من الأفعال متحسها مقداراً كبيراً من الحيوية والحركة، وأوحى بسبق من الأحداث المتحركة التالية.

وقد خُبت خمسة عشر فعلاً، منها عشرة أفعال مطروعة منها ستة أفعال بصيغة البني للمجهول، وخمسة أفعال مفعلة واحد منها بصيغة الماضي النقص. وواضح أن للزمن دوراً رئيساً في تشكيل هذه المقطوعة وإيضاح تركيبها. كما أن التركيز على الزمن المضطرب ليس كماً وحسب، وإنما يتأكد التشديد عليه في مجيء لفظة اللقطة في أربعة أبيات منها.

ويؤشر هذا الاختيار إلى نط التركيب المعقد في المقطوعة واعتماده على الفعل أساساً بما يوحيه من دلالات وإشارات.

ويمكن تبين دور الفعل في المستوى التركيبي من خلال تحليل هذه المقطوعة مع التركيز على الأفعال ودورها البنائي.

ففي هذه المقطوعة يتبدى اعتماد الشاعر على الصيغ الفعلية فقد وردت في الجمل التالية:

- وكل معنى يَخطرُ
- مبهات يُترك ما الوجود
- لمب التواجد رمز عجز يُفهم
- لا الوجد يُلوذ غير رسم هائر

- والوجد بدتر حين يدعو النظر

- قد كنت أطرب للوجود مروعاً

- طورا يخيبي وطورا أحضر

- وكل معنى يذكر

وورود الأفعال على هذا النحو من التعدد والتركيز، يظهر التجدد في الحدث الصوفي، مع الإشارة إلى استمرارية هذا الحدث إذ أن الفعل المضارع يفيد معنى الاستمرار والامتداد وبذلك ينفذ الشاعر للتعبير عن الزمن الإلهي المتعدد خلافاً "لـ زمن الـ : ري المحدود التغير " ويستطيع الشاعر إذاً لاجل استغلال قدر الفعل المضارع في نظم عباراته أن ينقل جو الحدث والتصور التجدد به<sup>(1)</sup>.

كما تكشف الأبيات أن انفعال الشاعر، وتعقيد مشاعره، وغموضها واستمرارها خصوصاً أنه لم يلجأ إلى الفعل "التي" - الذي يعبر عن زمن وحدث ثباتي الماضي - إلا في مواطن محدودة هي:

- أهدى الحجاب نفل في سلطانه

- انسى الوجود

- قد كنت أطرب

وقد كان في هذه الصيغ يعبر عن رغبة بالاستماع ما فلتلوا ما انقضى لكن دور الفعل الماضي بظل عداً رباً أمام اتساع المضارع وخطوته فالزمن - عند الصوفية - زمن مفتوح تمتد ولذلك يركز على استخدام المضارع الذي يدل على زمن لزمي سرمدي يرغب الشاعر أن يحمل فيه متخلصاً من الزمن الأرضي المحدود

(1) د أحمد موهبي، دراسة الأسلوب بين التورية والتراث، ص 151.

## أسلوب النفي

يلجأ الشاعر إلى أسلوب النفي بوصفه أحد خيلوات التركيب الذي يظهر في شعره وسهم في تعقيد الجملة ومحوّلها من بدئية إلى مركبة. وقد كثر استخدامه لأسلوب النفي فورد فيما يفلرب أربعة وتسعين بيتاً ورد النفي في بعضها أكثر من مرة. ويستخدم من أدوات النفي لا، لم، ليس، غير، مذ

نوسع الحلاج في مفهوم النفي في شعره فتجاوز "معنى الطرح والإخراج والانتطاع"<sup>(1)</sup>، وقدم طرائق تعبيرية شتى من النحية التركيبية والأسلوبية تتواءم مع عمق تجربته الصوفية ودلالاته الخاصة. يأتي الحلاج بالنفي في كثير من المواضع ليعزز معنى ذكره في البيت، فيكون النفي تأكيدية كمن يقول<sup>(2)</sup>:

تراهم ينظرون إليك جهراً وهم لا يبصرون من العمدا

فجاء بلمة النفي (لا) سابقة للفعل (يبصرون) في الشطر الثاني ليزدني معنى يتضاد مع المعنى في الشطر الأول فيقول: تراهم ينظرون، والنظر يتأتى لمن يملك البصر ثم يعود وينفي هذا النظر بقول: لا يبصرون. إذن هو يرنو إلى بصر من نوع خاص لا تؤذيه العينان وهو ما يحتاجه الصوفي ويسمى إلى امتلاكه عبر الجوانب والرياضات.

وفي غلط آخر يأتي الحلاج بشيء ثم يعود فينفي الشيء نفسه يقول<sup>(3)</sup>:

---

(1) د. منير سلطان، بلاغة الكلمة والجملة والجلسل، ص 133.

(2) شرح ديوان الحلاج، ص 141.

(3) المصدر نفسه، ص 177.

فني بقائي ولا بقائي . وفي فتاوي وجدتُ أنت

فهو يثبت في المرة الأولى بقاءه والبقاء عند الصوفية هو "قيام الصفات المضمومة"<sup>(١)</sup>، ويبين أنه وجد معشوقه وعرج<sup>(٢)</sup> في هذا البقاء فهي حالة يتفرغ الصوفي. ثم يعود الحلاج فينتفي عنه البقاء، ويظل المعنى يؤشر إلى عروجه إلى معشوقه، فهو يريد أن يوضح أنه في حالتي بقائه أو غيابه تجد الذات العليا يؤكد ذلك بقوله (وفي فتاوي) فهذه العبارة تماثل بشكل أو بآخر عبارة (ولا بقائي)، فهو في كل الأحوال مع الحق في بقاء من نوع خاص يلتقي تماماً مع الفناء، فهذا ان السدس يؤولان إذن إلى معنى كلي واحد فيفتقدان ظاهراً وباطناً في باطن دلالتهما خصوصاً أن الفناء عند الصوفية هو "سقوط الأوصاف المضمومة"<sup>(٣)</sup>.  
وتكرر هذا النمط بقوله<sup>(٤)</sup>:

غيبت وما غيبت عن ضميري فملزجتُ ترختي سروري

فهو يثبت غياب معشوقه ثم يعود فينتفي هذا الغياب باستخدام أداة النفسي (ما) لأنه في محصلة الأمر مع الحق سواء تحقق له الوصول إليه أم لم يتحقق، ذلك أن وجود معشوقه في ضميره هو وجود سروري لا يعتربه الزوال، إلا أن الغياب هو عدم وصول العاشق الصوفي إلى مرتبة يصل فيها إلى أن يحقق له الكشف والنجلي، ولذا فإن سروره بالكشف يملأ حزنه بالاحتجاب وبأنني هذا النمط من نفي الفعل ليحقق أبعاد الولاية ويوسمها

ويمثل<sup>(٥)</sup> النمط من النفي حيرة الصوفي العاشق ووقوفه متردداً بين نفسي

(١) الرسالة الشريفة ص ٦١.

(٢) المصنف نفسه، ص ٦١.

(٣) شرح ديوان الحلاج، ص ٢١٢.

الشيء وإثباته، فهو يريد أن يوصل فكرته ويرغب أن تصل بالعمق الذي يوازي عمقها في تجربته، فيجرب وسيلة لقوية ثم يقوم بنفسه هذه الوسيلة بحثاً عن أخرى، ففي البيت الأول أشار إلى البقاء ثم نفى هذا البقاء ثم أشار إلى الفناء. وفي البيت الثاني أشار إلى الغياب ثم نفى هذا الغياب لكن حزنه ظل يملج فرحه.

وفي نمط آخر يلجأ الحلّاج إلى نفي عبارات بشكل متوال متسارع، يقول<sup>(١)</sup>:

شيء يقلي وفيه منك أسجد لا النور يدري به كلا ولا الظلم  
فخذ حديثي حيّ أنت تعلمه لا اللوح يعلمه كلا ولا القلم

ففي هذا النمط من النفي تتلاحق العبارات المنفية، وكأن الشاعر يستدرك ما استشعر أن اللغة لا تحيط به، فيلجأ إلى النفي ليؤدي هذا المعنى الفاضل عن التحديد فيأتي النفي هنا بديلاً تعبيرياً يمزج عن حالات مثبته غائبة، لم يجد الشاعر الصوفي ما يستخدمه للتعبير عن هذا فلجأ إلى النفي المكثف كما في البيتين السابقين.

كما يلجأ الحلّاج إلى نفي عبارات تتضمن المعنى نفسه في محاولة للتأكيد والتشديد على رفضه وتركه.

يقول<sup>(٢)</sup>:

لا يقبلون مذنباً في مجالسهم ولا يجرون سراً كان وشواشاً  
لا يصطفون مذنباً بمضى سرهم حلّا جلّاهم عن ذلكم حلّا

(١) شرح ديوان الحلّاج ، ص 278.

(٢) المصدر نفسه ص 277.

فيأتي بثلاثة جل منفية تؤثر إلى نفس الدلالة:

- لا يقبلون مذهباً في مجال . م
- لا يحبون سراً كان وذا راءاً
- لا يصطفون مذهباً ببعض سرهم

فللحلاج يشير هنا إلى مبدأ من مبادئ الصوفية هو ضرورة كتمان السر وعدم إذاعته، لأنه سر وياتي خاص بهم ، وكسي لا يتعرضوا للإيفاء بمن هم خارج الـ . وفيه

والجاء الثلاث التي وروعت منفية تؤدي في مجملها دلالة واحدة تتصل بهذه القاعدة الصوفية، لكن الحلاج - نف - عرج عليها ولم يلزم نفسه بالخلو والتكتم، وإنما بلغ بما اطلع عليه، إذ يقول بعد البيتين السابقين:

من اظلمره على سر فتم به      فذاك مثلي بين الناس قد طلسا

ويبدو تشديد الحلاج على قاعدة الكتمان من خلال استخدام صيغ النفي المكررة التي تفيد التوكيد الدلالي، وورودها بصيغة النفي بمنحها معنى أدق من ورود المعنى المراد بصيغة الإثبات.

## أنماط التوكيد

يلجأ الحجاج في جانب من شعره إلى أنماط التوكيد التي تسهم في تعميق دلالاته وتأكيداته والتشديد على المعاني التي يعبر عنها والأصل استخدام التوكيد عندما "يكون المخاطب مترها في الخبر، طالباً الرضول لمرته فيستحسن تأكيد الكلام الملقى إليه تقوية لحكمه. (أو) أن يكون المخاطب منكراً للخبر الذي يراد إلقاؤه إليه، معتقداً خلافه، فيجب تأكيد الكلام بمؤكد أو أكثر، على حسب حالة الإنكار قوة وضعفاً".

وفي مواقف أخرى "قد يؤكد الخبر لشرف الحكم وتقويته، مع أنه ليس فيه ترقة ولا إنكار"<sup>(١)</sup>.

ويأتي الحجاج بأنماط التوكيد تشير إلى ما يحيط بتجربته من إنكار ورفض، لأنه يذكر في شعره ما لم يألوه الناس، وما هو بعيد عن التصديق، ومجانب للسائد بين جمهور الناس، كما يدل التوكيد على قلق الشاعر نفسه ومحاولة الثبات للتوثق مما يقوله أو يأتي به، من باب مضاعفة الدلالة ليكون مقولاً لا يحس به أو يعبث به.

وقد جده عند التوكيد اللفظي الذي يتأثر بتكرار اللفظ أكثر من مرة وكأنه لا يتردد من كفاية لفظ واحد للتعبير، كقوله في أسلوب الإغراء

---

(١) أحمد الماشي، جواهر البلاغة، ص 59.

وانظر: د. محمد خلفي ود. عبدالعزيز شرفة، البلاغة العربية بين التقليد والتجديد، ط ١، الحل، بيروت 1992، ص 127.

(٢) أحمد الماشي، جواهر البلاغة، ص 63.

ونفسك نفسك كن خائفاً على حذر من كمين الجفا  
 وقوله أيضاً في تكرار الفصير المنفصل<sup>(٢)</sup>  
 وهو هو بدء البدء وهو هو دمر دمر الدمار  
 وتكراره لأداة الاستفهام (أين) في قوله<sup>(٣)</sup>  
 أنت المقدم في الجمعا ل فإين مثلك أين أين؟

ففي هذه الأمثلة وما يشبهها يلجأ الحلاج إلى تكرار اللفظ للتشديد عليه،  
 ومنحه دلالة أعمق وأقوى تمثل وقوف الشاعر عند اللفظ المؤكد وترتيقه في  
 وجدان المتلقي.

ويأتي الحلاج به (إن) لتأكيد كثير من الجمل، كما في الأبيات التالية<sup>(٤)</sup>  
 لا تلمي فالدوم متي بعيد  
 وأجزة سيدي فإني وحيد  
 إن في الوعد وعذك الحق حقاً  
 إن في البعد بده أسري شديد  
 من أراد الكتاب هذا خطابي  
 فقرؤوا واعلموا بأنني شهيد

(١) شرح ديوان الحلاج، ص ١٤٠.

(٢) ديوان الحلاج، ص ٤٦.

(٣) نفسه، ص ٧٣.

(٤) شرح ديوان الحلاج، ص ١٨٣.



فقد تضمنت هذه الآيات أربع جمل مؤكدة بـ (إن). استخدم في اثنين منها ضمير التكلم مرتبطاً بلفظة التوكيد فإني وحيد بأنني شهيد و"عندما يؤكد الإنسان الحديث سواء كان هذا التأكيد لسمعته أو لنفسه، فإن استعمال ضمير التكلم في كلتا الحالتين من شأنه أن يزيد الأمر وضوحاً وقوة وما يترتب على هذا الوضع والقوة من زيادة التأثير"<sup>(1)</sup>.

وقد جله التوكيد في الجملتين لزيادة التأثير، ومضاعفة المعنى سواء أكان معنى الوحدة التي يستجير الشاعر بسيد من عذابها وقوتها، أم كان معنى الشبهة التي ربما يوجهه لمن أنكروا ما . . . فلو أن يوتق هذا المعنى في نفوسهم، وأتى في السبق نفسه بفعل يأسر يخطب بهما الجماعة فقرؤوا واعلموا، وكأنه يمل أن يتفهم الآخرون ويعتبرون رأيه والتعامل مع أفكاره.

ومن الوجوه الأخرى للتوكيد استخدام القسم، فيقسم بلفظ الجلالة صريحاً كقول<sup>(2)</sup>:

والله لو حلف العشق أنهم سوتي من الحب أو قتلي لما احترا

لكنه يستخدم صيغاً جديدة للقسم، تبرز خصوصية هذا الأسلوب في شعره، كقوله<sup>(3)</sup>:

وحُرْمَةُ الرَّدِّ الذي لم يكن يطمع في إنسكه الدعرُ

ما نالني عند هجوم البلا بلى ولا سني الضرُ

تصوير (حرمة الرد) من ابتناع الحلاج، الذي يلجأ الردّ عنده حقاً من

(1) د. أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والقرآن، ص 159.

(2) شرح ديوان الحلاج، ص 179.

(3) المصدر نفسه، ص 206.

التفديس يرفعه إلى مقام القسم، لأن الإنسان لا يقسم إلا بما هو عظيم الأثر، مؤثر في نفوس المخاطبين أو السامعين.

ومن هذا النمط الذي يعكس فيه عن الصيغ المروية في القسم، قوله<sup>(1)</sup>:

ملكك - وحرمة الخلق - قلباً لعت به وفتر به القرار

فتسير (حرمة الخلوات) أيضاً تعبير جديد ينه من تركيب الإضافة على امر ما فعل في الموضع الأول، مستبدلاً بالود لفظة الخلوات، وهو قسم غير مألوف لكنه نموذج لأسلوب الخلاج الذي يقوم على التأليف الجديد بين المفردات، حتى وإن كان ؛ نخدم نظاماً أو نمطاً معروفاً في اللغة.

ويقسم الخلاج بالحب الذي يمثل معنى جوهرياً تدور حوله التجربة الصورية، في قوله<sup>(2)</sup>:

فوالحب لا تنني واجعاً عن الحب إلا بمرغى المنى

ومن الوجه الآخر في التوكيد استخدام حروف التحقيق (قد لقد) عندما يأتي بها قبل الفعل الماضي، كقوله<sup>(3)</sup>:

قد تحققتك في سرّ ي فتلكك لاني

فلقد صيرك الوجد من الأحشة فاني<sup>(4)</sup>

(1) شرح ديوان الخلاج، ص 193.

(2) المصدر نفسه، ص 140.

(3) المصدر نفسه، ص 297.

(4) مكثاً وودت، وحققها لن : (ثاني) وقد تميزت قرأتين الشعرية : م النافية.

والتأكيد هنا تعبير عن الحالة الوجدانية العميقة، فقد صوّر البيتين بحر في التحقيق ليؤتي معنى مؤثراً يدل على وجدنا - فضلاً عما يحمله الفعلان (تحقق، صبر) من طاقّة تأثيرية بسبب الحروف الزائدة والتضعيف. وكأنّ الشاعر يحاول التذليل على حالة مختلفة يستشعرها ولا تلك عليها الصبغ الإخبارية الصريحة. ولذلك يعتمد إل مضاعفتها من خلال التأكيد

كما يستخدم الحلاج نون التوكيد الملحقة بالفعل المضارع لغاية التوكيد، ومن ذلك قوله<sup>(1)</sup>:

فلا تطلبنّ للمرء دينه فإنه      بعدّ عن الأصل الوثيق وإنما  
يطلبه أصلٌ يعبر عنه به      جميع المعالي والمعاني فيهما

ففي هذين البيتين حرص واضح على التوكيد ومنه إلحاق نون التوكيد الخفيفة بالفعل المضارع في مستهل البيت الأول (فلا تطلبنّ). ثم استخدم مؤكداً آخر هو (إنّ)، وجده بمؤكد ثالث باستخدام (إنما) التي وصلت بين البيتين لأنّ كثرة جملتها (يطلبه أصل.. في البيت الثاني) فالتدوير هنا واضح في ربطه بين البيتين وفي استمرار التوكيد حاضراً في أجزاء الكلام.

وهذا الذي جاء به هنا من التوكيد المضاعف يدل على إحساس الحلاج بإنكار المخاطب لما يأتي به على هذا الوجه من الغرابة، وعندما نعود للبيت السابق لهذين البيتين نجد يعرض لفكرة يصعب موافقتها بسهولة في قوله:

تفكرتُ في الأديان جدُّ مُحَقِّق      فالفَيْتُهَا أصلاً له شعبٌ جَمَا

فالكلام هنا على فكرة وحدة الأديان وعودتها إلى أصل واحد ومؤكد أن الناس يرون الأديان شتى، ویراما الحلاج شعباً لأصل أو جوهر واحد، وهو أمر

(1) شرح ديوان الحلاج، ص 274.

يحتاج إلى توضيح وتركيد إذ لا يقبل بوصفه من السبلات أو طبائع الأمور التي  
تؤخذ دون جدال.

وهناك غلط آخر من التوكيد عند الخلاج، يتصل في استخدام الحروف  
الزائدة كما في قوله<sup>(1)</sup>:

كفك بك السكر أوجد كربتي فكيف يحل السكر، والسكر أجدر

فقد أدخل حرف الجر الزائد على لفظة (حل) والأصل: كيف حل السكر،  
فجاءت زائدة حرف الجر لإفالة التوكيد الذي يفسد من تأثير حل السكر  
وإيضاح مقدارها وأثرها في الشاعر العسوي، فهي حالة غلصة تحتاج إلى أن تبرز  
بتأثير وقوة.

ومن النمط نفسه قول الخلاج<sup>(2)</sup>:

ليس من ساكن تحرك إلا أنت حركته غني المكائد

ودخول حرف الجر على لفظة (ساكن) أفاد التوكيد وأبرز الاسم المؤكد  
الذي جملة محور البيت، وجوهر المعنى: أفاد معنى الإحاطة والاشتمال الذي  
يتأثر من أسلوب المحصر، مما يزيد من تأثير المعنى ودقته فالتوكيد والمحصر  
بشكلان في أسلوبية واضحة في قوة المعنى وتحديد.

---

(1) ديوان الخلاج، ص 24.

(2) شرح ديوان الخلاج، ص 291.

## تحولات الضمائر

يشكل استخدام الضمير في شعر الحلاج حضوراً واسعاً إذ يتكسّى عليه انكسار واضحاً مكوناً شبكة تقابلات بين أنواع الضمائر المختلفة وعصروها ضمائر الخطاب والغيبة، إذ تقوم هذه الضمائر بدور جليّ في شعره وتكشف عن أطراف الرؤية التي يعبر عنها وطبيعة المواقف التي تستدعي الشعر عنده، كما تكشف تلك الضمائر عن الكيفية التي يختارها الشاعر للتعبير، وعن حركته الكلية في محاوره عاله والتعبير عن دلالاته.

وعند متابعة المقصود بالضمائر في شعره، أو من تعود عليه تلك الضمائر، يتبين أن الغالبية العظمى منها يقصد بها أحد طرفين الطرف الأول من هذه الشاعر المتكلم أو الذي يحضر غائباً في أسلوب يغيب نفسه فيه وكأنه إنسان آخر غائب، والطرف الثاني هو المخاطب، وهو الذات العليا أو الم محبوب الذي يخاطب ويرتبط به، وقد يعبر عنه أحياناً بضمير الغائب في سبلات أخرى يمكن تبيينها من خلال أمثلة تالية.

ولأن علاقة الحلاج بالذات الإلهية علاقة تخرج عما هو مألوف في العلاقات الإنسانية أو الأرضية، فإنّ تعبيره عنها يخرج عن المألوف، فيظل الحلاج في حالة خطاب مستمر، يحاول فيها الكشف عن مواجهته وأسراره دون أن يصل إلى استقرار أو ثبات، وفي أثناء ذلك يستخدم أنماطاً شتى من الضمائر التي قد تعمّن على الكشف التعبيري الذي يبتغيه.

ولأن الذات الإلهية حاضرة في وجدان الشاعر ووعيه بصورة مستمرة فإنه في مراقف غمليتها يبحث عن الضمائر الدالة عليها ويخاطبها بها، ومن ذلك

قصيدته التي مرت في فصل التحليل الصوتي ومنظمتها<sup>(١)</sup>  
 وأنت ربي بعين قلبي فقلتُ من أنتَ معَ أنتَ

نقد ذكر كلمة (رُبي) مضافة إلى ضمير ياء التكلم<sup>(٢)</sup> إشارة إلى الارتباط  
 بين أو العلاقة المميزة. ولم يعد إلى استخدامها في القصيدة وإنما اعتمد على  
 ضمير المخاطب (أنت) وظل هذا الضمير متكرراً في نواحي القصيدة  
 جميعها ومتكرراً في حدها أيضاً حتى وصلت تكراراته خمس عشرة مرة دون أن  
 يابه الحلاج باتساع التكرار، والمفروض على معيار التقفية لأن هذا المخاطب  
 غلب عليه. فلم يعد يتصل مع سواء

واستخدام الحلاج لضمير المخاطب شديد الوضوح في شعره وهو غالباً  
 يبدأ إليه ليند على الذات العليّة وقلماً يتخطى غيره فهو لا يتوجه إلى متلقٍ  
 خارجي أو وهمي بل يترك ذلك وينفعل عنه ذاتياً، لأن علاقته مع الذات العليّة  
 وارتباطها بها أسس وجوده، وسر شعره

ومن أمثلة ذلك ما جاء عنه في الأبيات التالية<sup>(٣)</sup>:

وأنت عندي كروحي	بل أنت منها أحبُّ
وأنت للعين عينٌ	وأنت للقلب قلبٌ
حبي من الحب أني	لما تحبُّ أحبُّ

ففي هذه الأبيات يرد ضمير المخاطب (أنت) أربع مرات متتبعات أربع  
 جمل اسمية مبتدأها ضمير المخاطب (أنت) في إشارة إلى أهميته ومقداره عند الحلاج

(١) شرح ديوان الحلاج، ص ١٧٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٤٩.

وأما الطرف الآخر وهو الآخر بعينه المكلم، فقد ورد ما يدل عليه بالضمير المتصل في (روحي، عندي، حبي) أو المستتر في الفعل (أحب) في آخر اليب الرابع. أما العلاقة بين الضمير البلرز (أنت) بما فيه من استقلال لفظي ووضوح صوتي، والضمير المتصل الذي يأخذ جزءاً لفظياً قصيراً ويكاد يغيب كأنه جزء من اللفظة التي يتصل بهد فهي تعبر بصورة موازية عن المسافة التي تفصل الحلاج الماثق عن الذات العليا المشوقة، فالذات العليا مستقلة على وضوحها وجلالها أما الحلاج فمستتر أو قليل ظهوره مقابل اتساع حضور الماثق وغلبته على كل شيء.

فالفصائر هنا جاءت في سياق وجداني روحي، وأسهمت في إضفاء كثير من الحركة والحياة في إبراز علاقة الحب، وشدة تعلق الشاعر بالذات العليا التي يطلبها ويتجه إليها في مناجاته الروحية.

وفي سبقت أخرى يستخدم الحلاج فصائر الخطاب المتصلة كأن يقول مثلاً:

إذا ذكرتك كذا الشوق يتلفني      وغفلي عنك أحزان وأوجاع  
وصل كل قلوباً فيك وأمة      للشم فيها ولللام إسراع  
فإن نطقت فكل فيك السنة      وإن سمعت ذكلي فيك اسماخ

فلتخدامه للفصائر المتصلة (كف الخطاب) يمكن أن تلتبس دلالة في الاقتراب المتشرد بين الماثق والمثوق حتى تحمي المسافة بينهما وهو الأمر الذي يشهده الحلاج، وسائر أمثاله من المتصوفة الراجدين، فمثل هذا التحول في ضمير الخطاب يميز عن حالة أخرى من الوجد الصوفي. وقد استخدم الحلاج

ضمير ياء المتكلم التي تدل على الشاعر مقابل كلف الخطاب (يتلفني غنائي كلبي). وهي وجه آخر لثنائية (أنا- أنت) التي تشيع في شعر الحلاج إل حد لانت. ونكلا تكون أحد مفاتيح شعره الأساسية

وفضلا ع! تقدم بلجأ الحلاج إل وجوه أخرى من الإتيان بالضمائر. عندما يلجأ إل ضمائر الثنية متداخلة مع ضمائر أخرى. وأحيانا تأتي للدلالة على الشاعر نفسه. وفي أحيان أخرى للدلالة على الذات العليا أو الطرف الآخر في هذا<sup>(١)</sup> علاقة القرينة.

يقول الحلاج في استخدام الضمائر الدالة على ذاته<sup>(٢)</sup>:

أنا الذي نفسه تشوقُ      لحنقه عنوةٌ وقد عَظُمْتُ  
أنا الذي في المصوم مهجة      نصيحُ من وحشةٍ وقد غرقتُ

وبلاحظ أن الشاعر انتج اليتيم بضمير المتكلم (أنا) الذي يدل على ذات الشاعر، وهو ضمير يلزم متفصل يستخدم لغة "عندما يقدم الإنسان ذاته لمن يجهلها (أر). عندما يؤكد الإنسان ذاته لمن يتجاهلها"<sup>(٣)</sup>، وفي ضوء تجربة الحلاج يبدو هذا الاستخدام خطأ من الناحية من وجوه معاناته، وتركيز الاسم على ذاته. فبأنضمير المتكلم ليهز ذات المهمة التي تعاني من التجعل، ولا تصل إل طموحها أو مرادها.

وفي الموضع نفسه، بعد أن يبرز الشاعر ذاته، ويركز حضوره يتحول إل ضمير آخر هو ضمير الغائب الذي يدل على الشاعر أيضا (نفسه تشوقه، لحنقه، مهجته) فهذه الضمائر تدل على الشاعر نفسه، أي أنها تدل على ضمير المتكلم

(١) ديوان الحلاج، ص 56.

(٢) د. أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص 158-159.



(أنا)، لكنه تحول من التكلم إلى الغائب. وكان هذا التجريد يساعد على شرح همومه وغذابه، إذ تمنحه ساحة أوسع لتبيان معاناته على نحو موضوعي أو تخيلي. ومع أن استخداماً من نوع (أنا الذي نفسي تشوقني) مثلاً أكثر دلالة على الكشف الوجداني، وأقرب إلى التعاطف مع الشاعر من ناحية التلقي، إلا أن التحول من التكلم إلى الغائب أوسع في الدلالة وأعمق في التعبير، لأنها تنقل المعاناة إلى حالة تمثيلية حركية، لا يسمح بها التعبير الغنائي بضمير المتكلم، فضلاً عما يشهده التحول من حركة وحية في التراكيب بسبب تنوع الضمائر مع أن عائدها واحد لأنها تدل على ذات واحدة.

وربما يصح أن يُعدّ هذا التحول من التكلم إلى الغائب، فسر نية أسلوبية عربية هي (الانزياح) إذا ما توسع مفهومها ليشمل سائر أنواع التحول في الكلام<sup>(1)</sup>، وقد نقل د. أحمد مطلوب عن الزعزعي قوله عن الانزياح "ونلتك على علف افتتانهم في الكلام وتصرفهم فيه. ولأن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن نظرية لنشاط السمع وإيقاظاً للإحساس إليه من إجرائه على أسلوب واحد وقد تختص مراقبه بفوائد"<sup>(2)</sup>.

ويعتبر الحلّاج بضمير الغائب عن الذات العليا في بعض المواضع، بدلاً من ذكر ما يدل عليها، أو عوضاً عن استخدام ضمائر الخطاب، كقوله<sup>(3)</sup>:

كان الدليل له منه إليه به	من شاهد الحق في تنزيل فرقان
كان الدليل له منه به وله	حقاً وجدنا به علماً بشيقان

(1) د. شكوي عبد الله والإبداع، صلتى علم الأسلوب العربي ط 1، انترناشك برس، القاهرة 1988، ص 96.

(2) د. أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم ط 1، دار الشؤون الثقافية، بغداد 1989، ج 1، ص 22. انظر: الزعزعي، الكشف 13.

(3) شرح ديوان الحلّاج، ص 284.

وملاحظ هنا هنا التكرار الضمير الغائب متصلاً بحرف جر، وكأن الشاعر يريد أن يحيط بالمعنى فلا يجد لذلك سبيلاً، لأنه يتحدث عن لا يحيط البشر به، وعسا يجاوز كل تحديد أو إحاطة، ولذلك استخدم طائفة من حروف الجر بها الضمير الغائب على الذات العليا التي لا يمكن للبشر أن يستدلوا عليها - وفق رأيه -، وقد أهتم تكرار حروف الجر والضمائر على صورة ما تعفد التركيب وعمومه الشديد لكنه يظل متسقاً مع أسلوب الحلاج في التعبير المعقدة.

وقد جده مفان اليتان في مقام كلام الحلاج على كيفية معرفة الله والشاعر: "الف من يحاولون معرفته من خلال مخلوقاته، لأنه قد بهم وهي" و"واضح من قوله:"

لا يعرف الحق إلا من يعرفه      لا يعرف النفس المحدث الغافل  
لا يستدل على البري بصنعة      وإيتم خذناً بني عن الأمان

وفي "المرقاة" ما يشعر المرء باستقلال الذات العليا، وما يتناسب المقام لا يخاطبها "لن نحو صريح بضمير المخاطب متلاً، وإنما يصح اللجوء إلى ضمير الغائب "نوعاً من التلقب والتلفظ وإبراز المسافة بين أطراف الكلام، ولكن ذلك يأتي التعبير عن الذات العليا بضمير الغائب.

ولعل مما يوضح هذا الأسلوب في العربية ما ذكره ابن جني في سبقي كلامه على غلبة الملوك "لما لم تخدأ ب الملوك بأسماء أعظماء إذ كان الاسم المنى، وجلباً في "أر الاست، بل مجراء حتى دعا ذلك قوماً إلى أن زعموا أن الاسم هو "أسي، فاسألوا أعظم الملوك وإكبرهم نجفوا ونجافوا عن ابتذال أسمائهم

(١) شرح ديوان الحلاج، ص 288.

شواهدهم وأدلة عليهم، إلى الكلية بلفظ النية، فقالوا: أن رأى الملك  
ملوكه ونسأله حرس الله ملكه ونحو ذلك، وتحلفوا (إن رأيت) و(نحن

نرى) كان هذا صنيعهم في اللعب مع الملوك فلاول إيجاز ملك الملوك،  
عند ذكره وهذا ما فعله الخلاج في الأبيات السابقة، وفيما يماثلها من  
التي تستخدم فيها ضمير النائب للدلالة على الذات العليا.

وما يلتفت الانتباه أن الشاعر بعدما كثف حضور الذات العليا من خلال  
الضمير، تحول إلى قوله<sup>273</sup>:

هذا وجودي وتصريحي ومستقلي هذا توحد توحيدي وإيماني

كثف ضمائر الملك<sup>274</sup> بإسناد الأشياء إلى نفسه، وكثف هذا التكثيف تعبير  
عن إيمانه بما شرحه في قصيدته، وما عبر عنه في الأبيات المذكورة سابقاً فقد  
الضمير المتصل (به الملكية) حرس، إيات في هذا البيت، مما يؤدي من ناحية  
أخرى إلى توثيق إيمان الشاعر، ورغبته في تأكيد.

وقد عمد الخلاج في قليل من المواضع إلى عدم المطابقة بين الضمير وما يدل  
على ما بعد خروجاً على نوايس اللغة، في استخدام الضمائر كما في قوله<sup>275</sup>:

روحه وروحي وروحي روحه من رأى روحين حلت بدنا

في قوله ".. روحين حلت بدنا" مخالفة صريحة تتمثل في التعبير عن  
الضمير المفرد موثق النحوى، بينما في أن بقوله حلت بدنا، ومع أن هذا

(273) ابن جني، الخصائص، الجزء الثاني، ص 190.

(274) شرح ديوان الخلاج، ص 288.

(275) المصدر نفسه، ص 280.

الاستخدام يؤدي إلى مخالفة المروخى، إلا أن الشاعر ليس عاجزاً عن تغيير التركيب بما يوافق قواعد النحو والمروخى معاً.

ولكن صيغة (حلت) التي عدل إليها تؤدي معنى عميقاً يتمثل في معنى التمزج والتداخل بين الروحين فكانت هما صارتا روحاً واحدة ولذلك يكون استخدامه للضمير هنا استخداماً أسلوبياً مميزاً، ظاهراً مخالفة قوانين المطابقة في الضمائر، وجوهراً التعبير عن المتى الذي تحول إلى المفرد نتيجة الامتزاج والتداخل.

وهذه الحالة حالة فناء صوفي لا محل فيه لغير الذات المعشوقة التي استولت على الشاعر، فلا محل إلا لواحد مفرد يشمل كل شيء، ويحيط بكل شيء، ويأتي الفعل (حلت) المضمر فاعله، يشير بعمق إلى هذه الحالة الصوفية وخلاصة القول أن الضمائر عند الخلاج ظاهرة أساسية في تراكيبه اللغوية وهي تأتي عنده متنوعة غزيرة تؤدي تداخلها أحياناً إلى شيء من التعقيد والالتباس، مثلما تؤدي وظائف دلالية شتى تتنوع باختلاف الموقف الذي يمرر عنه.

يعود تركيب الإضافة واحداً من التراكيب الأساسية التي يغوى استخدامها عند الحلاج، إذ يتوسع في الإتيان به، ويكثر من الاعتماد عليه في التعبير عن رؤيته الصوفية، حتى يصحى واحداً من مباحه الأسلوبية الأثيرة.

ولعل ذلك يعود إلى ما تتيحه الإضافة من توليد معان جديدة دقيقة من خلال الربط بين لفظين متجاورين، وكذلك ما تهبته من نفاذ إلى الجزئيات والمعاني الخفية التي قد لا تؤديها اللفظة المفردة، ولذلك يعتمد الحلاج إلى ما يتيح هذا التركيب من تداعيل بين الألفاظ، بغية الوصول إلى معاني البعيدة.

ونظراً عن التوسع في استخدام هذا التركيب من الناحية الكمية، فإن الحلاج يقدم طرائق تعبيرية شتى في استخدامه من الناحية التركيبية والأسلوبية، يتجاوز الطريقة الشائعة في الإضافة إلى وجوه أخرى تضمني على هذا النحو بلامح خاصة، قد لا تتوافر عند غيره، يمثل تلك الطريقة المختلفة المنبثقة من إصغاء تجربة صوفية غير مألوفة.

وفي غط أولك تأتي الإضافة مألوفة من ناحية التركيب، لكن وجه الغرابة فيها يأتي من اختيارات الحلاج لألفاظ المضاف والمضاف إليه، فهو يعتمد إلى الجمع بين اللفظ الجديد لم تألف اللغة الجمع بينها مما يؤدي إلى إبداع تركيب جديد يحمل معنى مختلفاً نابعاً من رؤية الشاعر وعمرته، وهو في ذلك يعتمد على إمكانات التبلل التي تتيحها العربية بين الأسماء، فيأتي بتراكيب جديدة بسبب ما يحدته من علاقات غير متوقعة بين تلك الأسماء.

ومن أمثلة هذه التراكيب، التي دخل كثير منها في ألفاظ الصوفية اصطلاحاتها:

( معين الفنى، خيول البعك نثر الشوق رسوم الصفات عين قلبي نحو  
 اسمي رسم جسمي سر قلبي حرمة المحلوات مكان السرّ سطوة الذكر، حرمة  
 الرّدّ أشباح النظر. حل السكر، عز الرسوم، فهم الإشارة نطق العبارة علم  
 السكرة وار الرصد وار الوفاء فال الدلالة حد الحياء طلع الطهارة شين  
 الإشارة سمو السراوة شرط العلوفة ركوب الحقيقة لقد الوجود لسان العلم  
 لسان الغيبة مرّ الموم، أبواب التجلّي، فلوات الدنو، حدّ رسمي شهود ذاتي  
 ريش الشوق بزّس الموى طلوع الحق نفسي الشك جلة الكل، سرائر الحق  
 دمنة التلاهي. )

فهو في كثير من هذه التراكيب يؤلّد استخلاصات جديدة عندما يؤلف بين  
 الفاظ متباعدة، فينتج تعابير تتناسب مع تجربته، وتعبّر عن مراده كما إن أكثرها  
 يظل غامضاً غصياً على الفهم الصريح، لغرابته وجدّته ولا ارتباطه بتجربة خاصّة  
 هي التجربة الصوفيّة في رحيلها وعروجها إلى ما لا يلوّك أو يفهم

وفي نمط ثان يبالغ الحلاج في استخدام صيغ الإضافة المكررة، ولا يكتفي  
 بإضافة واحدة، ومع أن تكرار الإضافة جائز في العربية، إلا أن طول التركيب قد  
 يؤدي إلى الثقل والتعقيد "وقد تكلم البلاغيون القدماء عن تكرار الإضافة  
 وعذره من أسباب الثقل ما لم يقصد البليغ لغرض معيّن"<sup>(1)</sup>.

ويتوسّع الحلاج في وجه الجواز هذا، مع ما يحفه من احتمالات الثقل، حتى  
 يضيح عنه غمطاً شائعاً أسلوبياً ولا يابه لطول الجملة، ولما يمتدّها من قلة  
 التركيز ومشتقات التلقي بسبب تعدد الإضافات وغرابتها لأنه مأخوذ بالنسق إلى  
 المعنى البعيد الذي يحارقه، ولا يكاد يفهم عليه، أو يصل إليه.

ومن أمثلة هذه الإضافات المكررة ما ورد على الوجوه التالية:

(1) د. شكري عبد مغلّل إل علم الأسلوب، ص 113.

[ مشاعل نور الصفة سر مكتون وجد الفزاه حق حق الصدود أنوار نور  
التور، بيان الحق سر غيب هني لج بحر فكري عين عين وجوهي دمر دمر  
العلوة سفن بحر رضاك وجود وجود الواجهين، وهم كل حي بعض ضرب  
الصدود كل دعوى المدعيت عجر عجر القرنا الحـ ] .

ففي هذه التراكيب وما يمثّلها يميل الحلاج إلى تكرار الإضافة، ويصل بها  
إلى وجوه من التعقيد وغرابة التعبير، لأنه يضيف إلى اللفظة ما يزيد على غموضاً لا  
يوضحها أو يختصصها كما هو مألوف الإضافة.

ويمكن تلمس ورود الإضافة في البيتين التاليين للملاحظة موقعها في سياقها  
بقول الحلاج<sup>(١)</sup>:

ولائع لاح في ضميري      اثن من فهم وهم هني  
فخضت في لج بحر فكري      في مركب بين ريلع عزمي

ففي هذين البيتين استخدم الشاعر عدداً من تراكيب الإضافة هي:  
ضميري فهم وهم هني لج بحر فكري ريلع عزمي واللائت فيها بحثه عن  
التعبير اللقي الذي يمكن أن يشمل على هذه اللحظة الإشرافية التي ميت بها  
نفسه، فاللوائح عندكم "كالبروق ما ظهرت حتى استترت"<sup>(٢)</sup> وكأنها لحظة تشرق  
في الروح أو الضمير بقس وبأنّي، ثم تختفي اختفاء سريعاً مثلما جلمت، وهي في  
مجهتها وغيابها عميرة غريبة، تدفع هذا الصوفي إلى محاولة القبض عليها والحفاظ  
على أثرها من خلال التعبير الشعري عنده لكن كيف يتأتى له ذلك؟ واللغة لم  
يبد تكفي لأنها لم تألف هذه البروق وتلك اللوائح.

(١) شرح ديوان الحلاج، ص 276 .

(٢) الفشيري الرسالة القشيرية، ص 68.

وفي سباق ذلك يحاول توصيف دقة اللانح أو البرق المفاجئ الذي أنهه  
 ، حه أو ضميره، فيأتي بتركيب الإضافة "أتق من نهم ومن همي" مستخدماً  
 ثلاث مفردات: (نهم، ومن هم) وأضاف الأخيرة إلى به التكلم ليحيل التعبير إلى  
 نفسه، ويقصره على ذاته، لأنه لا يعرض حالاً شللاً يصيب الناس أجمعين وإنما  
 يتكلم على حالة من الإثراق المخصوص بفرد واحد هو الشاعر نفسه

والكلمات الثلاثة متغلربة في أصواتها في كل منها تكرار لصوتي الملم  
 والهم وجميعها تنصرف إلى الحفل المعنوي غير الملم، وإضافة بعضها إلى بعض  
 تنضي إلى طبقات من الغموض والحفاة وكأن المعنى يلق حتى يستتر ويتخفى  
 فهذا كان المم هو ما يهتم به المرء ويعنى به أو ينشغل بمرء فإن الأصعب هو وهم  
 المم، فكيف يفهم هذا النمط الصعب من الهم!!

وكما يقول الحلاج نفسه " من لم يقف على إشاراتنا لم ترشده  
 عبارتنا"<sup>(1)</sup> فإن كثيراً من عباراته الأخرى مثل على تلك الإشارات التي لا يفهمها  
 أو يدرك مقصدها إلا من وصل بالمجاهدة إلى حالة (اللانح)، فلصاحبه البروق  
 الروحانية الخاطفة.

وكذلك الأمر في تعبيره الآخر، أو إضافته المكرة الأخرى: فخفضت في لم بحر  
 فكري، فلم يقل مثلاً: لم بحري، أو لم فكري أو بحر فكري، وكلها عبارات تتيحها  
 اللغة لو أراد لكنه اختار تركيباً ينقل على نحو أعمق حالة الطوفان أو الفرق التي  
 يستمرها وهي حالة طوفان فكري ونفسي، فجاءه بالإضافة المتكررة التي تنفسي  
 إلى بلاغة ذلك الطوفان وما فيه من مشقة فلنظرة بحر مثلاً وحدها تمنحنا جزءاً من  
 المعنى، لكنها لا ترمي إلى الأمواج المتراكبة، ولا إلى عمق الموجة وطولها وإضافة

(1) عبدالكريم الباني، دراسات فنية في الأدب العربي ط 1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت  
 1996، ص 204.



لفظة (لم) تفيد الصورة البتة والمعنى المقصود الذي يدل على مقدار عمق الخوض والمواجهة كما أن طول التعبير وما قد يعتوره من ثقل يوصى إلى مشقة الحالة التي يصفها وإلى ما يصاحبها من ثقل على من يعانيها

وما تسم به تراكيب الإضافة المذكورة عند الحلاج، أن مفرداتها كثيراً ما تكون من حقل دلالي واحد أو أنه يكرر فيها الألفاظ نفسها فيضيف الاسم إلى نفسه لا إلى غيره، وكأنه يريد من خلال ذلك التوصل إلى خصوصية معناه وجوهر دلالته مما يخفى على الآخرين، كقوله مثلاً<sup>١٤</sup> :

فأنت في سرّ غيب هني أخفى من الرعم في ضميري

فتركيب الإضافة (سرّ غيب هني) يتكون من ثلاث مفردات سر، غيب، هم، والثالثة أضفها إلى يه المتكلم كما فعل في موضع سابق، والألفاظ الثلاثة تحمل معنى الحفلة والاستتر، وجميعها معنوية لا تدرك بالحواس، فأنضاف الغيب إلى السر، والهم إلى الغيب، ليؤتي التركيب بتملة معنى الحفاء الدقيق البعيد، وكأن الشاعر أراد التعبير عن موضع المخاطب (أنت) الذي يدل على الذات الإلهية التي تتعلق بها ويترجم إليها في كل حين فجعل الذات المعشوقة في ذلك الموضع الخفي من السر الذي لا يتكشف

والشاعر في هذا الموضع وسواء يؤلف بين الألفاظ الدقيقة تأليفاً خاصاً، ليعبر عن معانيه المخصوصة التي تنبع من علاقته المختلفة مع الذات الإلهية وما في هذه العلاقة من تعقيد وغرابة يمكن أن يلاحظ في طبيعة اللغة التي استخدمها الحلاج في التعبير عن تلك العلاقة وهي تلمح بوضوح في تعابير الإضافة، من خلال هذه التكرارات التي تؤدي إلى مزيد من الغموض بدلاً من الوضوح أو التعريف مما تؤديه الإضافة في المألوف

---

(١) ديوان الحلاج، ص 40.

أما النمط الثالث الذي يبرز عند العلاج في تراكيب الإضافة فهو تلك التراكيب التي يتوصل إليها بإضافة الاسم إلى نفسه وليس إلى اسم آخر، ومعلوم أن مثل هذه الإضافة لا تعرف أو تخصص، لأن الاسم يتعرف بغيره ويتخصص بهضاته إلى سواء أما إضافته إلى نفسه فتؤدي إلى مزيد من الغموض أو التكثير المعنوي عوضاً عن التعريف والتخصيص.

وقد يرد هذا النمط من تراكيب الإضافة في التراكيب المكررة لكنه كثيراً ما يرد وحده، ومن الأمثلة الموضحة من استخدامات العلاج ما يلي:

[ بهد البهه لزل الأزل سر السرائر، حقيقة الحق سرائر سري سر السر، امر الأمر، صبر الصبر، جمع الجميع، بهد البهاده حق الحق كل كلكه كل الكل، توحيد توحيدي وجود الواجلين، بعض بعضي دعور العظوة الخـ ]<sup>١</sup>.

والمألوف في اللغة إضافة الاسم إلى غيره، وكما يقول ابن جني فإن "الفرض من الإضافة إنما هو التعريف والتخصيص، والشئ إنما يعرفه غيره" لأنه لو كانت نفسه تعرف لما احتاج ابتداءً أن يعرف بغيره، لأن نفسه في حالي تعريفه وتكثيره واحدة، وموجودة غير متقلقة ولو كانت نفسه هي المعرفة له أيضاً لما احتاج إلى إضافة إليه لأنه ليس فيها إلا ما فيه فكان يلزم الاكتفاء به، عن إضافتها إليها"<sup>٢</sup>.

والعلاج في استخداماته لتراكيب الإضافة المشار إليه يعمل عن ذلك كله، ولا يابه هذه الاشتراطات المقننة وكان للإضافة غايات أخرى عنه غير التعريف والتخصيص، كما أنه لا يخفى تعريف الأشياء والمسميات من خلال الإضافة، ولذلك تأخذ عند هذا الشكل أو النمط الذي يخالف المألوف أو النطق المعروف في استخدام الإضافة

<sup>(١)</sup> ابن جني المحرر، الجزء الثالث، ص 26.

ويمكن الإشارة هنا إلى أزمة اللغة<sup>(1)</sup> عند الحلاج وعند غيره من المتصوفة، فهم يصطلحون بمجردها في محاولتهم التعبير عن حالات ومواقف لم تألف اللغة التعبير عنها مثلما لم يألّفها غيرهم من الناس، وفي ضوء ذلك تفهم فكرة الخروج على بعض نواحيه أو مخالفة بعض اشتراطاتها وتركيب الإضافات عند الحلاج مثل جلي على ذلك.

ومن الأمثلة التي يتبدى فيها استخدام الحلاج لإضافة اسم إلى نفسه ما جاء في هذه المقطوعة القصيرة يقول<sup>(2)</sup>:

سائر سرّي ترجمان إلى سرّي  
إذا ما اتقى سرّي وسرك في السرّ  
وما أسر سر السرّ مني وإنما  
أسم بـ السرّ منه إلى سرّي  
وما أسر أسر الأمر مني وإنما  
أبهرتُ بأسر الأمر لما قضى أمري  
وما أسر صبر الصبر مني وإنما  
أبهرتُ بصبر الصبر إذ عزّني صبري

ففي هذه المقطوعة اعتمد الحلاج على تركيب الإضافات بوصفه مكوناً

(1) انظر: د. يوسف زيدان، الحلاج وحلقة تجذير اللغة، مجلة الهلال، مارس 1992، ص 46 وما بعدها.

ود. يوسف زيدان، الفونية حلقة مفقودة في تطور النثر العربي، مجلة فصول، مجلد 12، ع 3، 1993، ص 58-59.

(2) ديوان الحلاج، ص 44.

أساسياً في بنائها اللغوي ، فهو أوسع التراكيب وضوحاً عنه ، وأوضح ما فيه هذا النمط الجديد من إضافة الشيء أو الاسم إلى نفسه ، أو ما هو من جنسه ، وقد استخدم من ذلك التراكيب التالية : سرائر سري ، سر السر ، أسر الأمر ، صبر الصبر .

وواضح أن الكلمات المفتاح هنا هي : أسر ، سر ، صبر ، فمنها تشكلت عباراته وتراكيبه وقد غلبت على ما عداها تكرار استخدامها وجده بمشتقات ومفردات أخرى من جنسها . وكأن اللغة قد فرغت حتى لم يبق إلا هذه المفردات الثلاثة . فمضى يقلبها على وجوهها ويبنى منها تراكيب متعلقة شكلت المكونات التركيبية للمفطوعة السابقة .

والحلاج في هذه التراكيب الجديدة يعقل عن المؤلف في استخدام تركيب الإضافة ، مما يؤدي إلى غموض ما يريد من دلالة ، وإذا كان " النحو هو الركيزة التي نستند إليها الدلالة ، فبمجرد ما يتحقق الانزياح ، بلوعة معينة ، عن قواعد ترتيب الكلمات وتطابقها تلذوب الجملة ، وتتلأى قابلية الفهم " (1) .

وهذا ما يحدث في هذا الوضع ولما يشبهه مما يعتمد إليه الحلاج من جدول أو انزياح عن المؤلف اللغة ، وخصوصاً عندما يتوجه التعبير للكشف عن بعض دقائق التجربة الصوفية ، وكما يقول د يوسف زيدان فقد " عانى النص الصوفي من الاصطدام بمخاطب اللغة ، فاللغة العلانية لا تعنى بالتعبير عن عالم الصوفية ذي الخصوصية الشديدة ، وقد بلغت حدة الاصطدام باللغة قنواً أودى بحياة بعض المتصوفة ، وأودى بهم إلى نهائيات تراجيدية ، وأشهر هؤلاء الحلاج " (2) .

---

(1) جان كوهين بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومحمد المصري ، 1<sup>ة</sup> ، دار توفيق ، المغرب 1986 ، ص 178 .

(2) د يوسف زيدان الوثائق خلف مفردة في تطور النص الصوفي ، مجلة فصول ، مجلد 12 ، ع 3 ، 1993 ، ص 58 .

وفيما استخدمه الحلاج من تراكيب: سر السر، أمر الأمر، صبر الصبر، وه  
بتفرّع عنها وضوح وجلاء لهذا النمط من الاصطلاح، وهو يحاول أن يتجاوز ما ه  
مألوف من نواميس عبر العدول إلى الاستخدامات الجديدة، لكنها كثيراً ما توف  
إلى الارتباك والغموض، وقد تزدى أحياناً إلى تعابير لا يريدونها ولا يتقصدها.

ومع ذلك فإن بعض ما انتقده الحلاج من إضافات غريبة صلو من ألف  
الصوفية ومصطلحاتها سر السر مثلاً، تعني عندهم "ما لا يجوز أن يعلمه غ  
الله أو يطلع عليه غيره، لأنه سبحانه انفرد به دون الخلق"<sup>(١)</sup>. أي أنه ليس -  
مألوفاً أو مشتركاً بين بعض الناس، لكنه غط خاص وأبعد عن تناول البت  
وهكذا يصبح (سر السر). ذلك النمط الإلهي من الأسرار، وليس السر البت  
التناول بين الناس في الأرض، أي أن الإضافة هنا حدثت نوعاً مختلفاً من الأسر  
وفصلتها عما هو مألوف منها.

ورغم ما في التركيب من غموض وغرابة، إلا أنه يمكن أن يشير إلى تد  
المعاني العميقة التي تحاول التجربة الصوفية أن تنفذ إليها وتعبّر عنها  
ومن الأنماط الأخرى للإضافة عند الحلاج، ما يلحظ من كثرة إتيانه بلف  
(كل)، إذ كثيراً ما ترد عنده في موضع المضاف، وأحياناً يضيفها إلى نفسها (الكل)، وفي موقف ثالث ترد في موضع المضاف إليه.

ومن أمثلة ورودها عنده مضافاً [ كل كتاب، كل نبت، كل ساعة،  
أوقات، كل أين، كل شيء، كل واعي، كل ناظر، كل معنى، كل نائية، كل حل  
شغل، كل حدّ، كل التمي، كل مكان، كل لسان، كل بيان، كل يوم، كل ملاحه  
ما شئت ... ].

وجعلت أيضاً مضافة إلى اسم قبلها كما في التراكيب التالية:

---

(١) د حسن الشرقاوي ألفاظ الصوفية ومعانيها ص 196.

[ جملة الكل، نحو الكل، محل الكل وغيرها ].

ولعل لجوءه إلى هذه اللفظة في تركيب الإضافة يعود إلى رغبته في الإحاطة بالمعنى الذي يتعرض له وكأنه يريد الإحاطة بالشيء وهو يرى تفكّعه وفراوده كما أنها ترد في تعابير تعرض لما هو إلهي مما يكون شاملاً محيطاً بكل الأشياء يبلغ في اتساعه كل الحدود ويتجاوز ما يتوقف عنده البشر فلا يجاوزونه والصوفية تجرّبه تحاول تجاوز الحدود البشرية للتفاد إلى ما هو إلهي محله والعمل ذلك في جملة بفسر كثرة استخدام لفظة (كل) عند الحلاج.

يقول الحلاج مثلاً<sup>(١)</sup>:

وَأَنْتَ مَحَلُّ الْكُلِّ بَلْ لَا عِلَّةَ وَأَنْتَ بِكُلِّ الْكُلِّ لَسْتَ بِقَاتِي

ففي هذا البيت وردت هذه اللفظة مضافة إلى لفظة أخرى (محل الكل)، ووردت في موضع آخر مضافة إلى نفسها (كل الكل). والسبق الذي جاءت فيه لكاشفة من الشاعر المؤلّه للعشوق الذي ملأ عليه نفسه فهو إذ يقول: "وأنت محل الكل" كأنما يدرك أن ذلك لا يكفي أو أن وصفه غير دقيق، وكأن اللفظة لا تعينه فيضرب عن ذلك بقوله: بل لا علة، فالعشوق يحيط بكل شيء لكنه لا يمكن ولا محل له في الوقت الذي يوجد في كل مكان وفي محل الكل، ووجوده هنا ليس متيناً كما قد يفهم من طاهر أقوال الصوفية، يبينه قول الحلاج في البيت التالي<sup>(٢)</sup>:

يَقْلِي دُرُوحِي وَالضَّمِيرُ وَخَطَرِي وَتُرَادُؤُ أُنْفَاسِي وَعَقْدُ لِسَانِي

فهو وجود المحبوب أو العشوق الذي امتلأ به العائش دون أن يضيق به،

(١) شرح ديوان الحلاج، ص 306.

(٢) المصدر نفسه، ص 78.

فصل يستثمره في كل جوارحه ويراه قريبا لشدة تعلقه به وألفته لذكره لكنه إذا ما حاول الاقتراب منه بافقه بعلمه واستحل الاقتراب منه

ومن كل ما سبق يتبين مقدار اعتماد الحلاج على تركيب الإضافة في التعبير عن رحلته الصوفية، وللدلالة على اتساع هذا المقدار، فقد استخدم الإضافة في ما يقارب ثلاثة وعشرين ومائتي (223) بيت وفي كثير من الأبيات ترد إضافات متعددة وكأنه وجد في هذه الصيغة ما قد يعينه على تجاوز حدود المؤلف في اللغة وما يمكن أن يعبر به إلى مثاقيل ملائمة لتجربته.

ويمكن نسبة هذا النمط الأسلوبى إلى الحلاج، فقد وضع أسسه ونوع في استخداماته بما يتواءم مع تطور تجربته وخصوصيتها وهذا يعني نقض ما توصلت إليه الباحثة سعد الحكيم عندما نسبت الأسبقية في إبداع هذه الصيغة لابن عربي (560-638هـ) الذي ولد بعد مقتل الحلاج بقرنين ونصف ونرى سعد الحكيم أن الإضافة "هي الصيغة اللغوية الملمة التي أبدعها ابن عربي والتي فتحت آفاق اشتقاق لا محدودة أمام الإنسان الصوفي للتعبير عن تجربته ومشاعراته"<sup>(1)</sup>. ونقول أيضا عن الإضافة التي أبدعها ابن عربي إنها أصبحت "لغة الشهود الصوفي دون منزع، ولا نستطيع صيغة غيرها أن تحيط بالتعبير الصوفي ولا أن تتمتع بهذه القدرة اليباتية لمح الرؤية الصوفية ونحو التجربة الوجدانية، لأن طلاقة الصوفي على بحث مفرد جديد تظل محدودة على حين أن طاقته على الإضافة هي غير محدودة وغير متناهية"<sup>(2)</sup>.

وهي في كل ذلك مأخوذة بابن عربي شديدة الإعجاب به، حتى يبلغ بها

---

(1) سعد الحكيم، ابن عربي ومولد لغة جديدة ط 1، دندرة للطباعة والنشر والمؤسسة الجامعية بيروت 1991، ص 84.

(2) المرجع نفسه ص 90.

فك إلى تجلوز حدود الإعجاب التقدي فتقول "هو ذلك الأستاذ العظيم أبو اللغة الصوفية، أبو لغة الكشف والشهود أبو لغة الإلهام هذه اللغة التي تتكون بالإضافة"<sup>(1)</sup>.

ولا خلاف على أهمية ابن عربي ودوره في إنضاج التجربة الصوفية في التعبير والرؤية، لكنه من أبناء القرنين السادس والسابع، أي الحقبة التي كان قد مرَّ على الصوفية زمن متطول، يبلغ عدة قرون أتاحت لها أن تتطور وتكتبل، والصعوبة قائماً في التلمس والهدايت لا في الحواثيم والتهاليت.

يضاف إلى ذلك أن بهجة الباحث باكتشاف اللغة الجديدة عند ابن عربي ليست في علها، فللحلاج المتوفى سنة (309هـ) هو صاحب هذه الريشة فابن عربي سلو على ما افتحه غيره من الصوفية السابقين وربما توسع في هذا الأسلوب وعمق من استخدامه، لكنه في كل حال ليس رائده أو مبتدعه، كما في الأطروحة التي نيتها سعد الحكيم

---

(1) سعد الحكيم، ابن عربي ومولد لغة جديدة ص 89.



يعدّ أسلوب الأمر واحداً من الأساليب التي تنلزع البحث فيها كل من النحّة والبلاغيين، فهي شيركة بينهما في موضوعه ثم تختلف طريقة المعالجة، ولا انفصام بينهما<sup>(١)</sup>.

ويأتي الأمر - علة - إما بمعنه الأصلي الذي يعني طلباً عموماً يوجه إلى المخاطب، ويراد منه أن يقوم بفعل مد أو يؤدي مهمة معينة، وإما أن يتحول من أصل وظيفته هذه إلى معنى تعبيرى بلاغى يخرج فيه الأمر إلى دلالات شتى، يمكن التماسها في السبق الذي يرد فيه.

وهذا المعنى الذي يخرج فيه الأمر عن معنه الأصلي هو الذي يكثر في الشعر، إذ يجد فيه الشاعر متسعاً للتعبير، يمكنه من أداء معان كثيرة تتصل بالحمل التي يعبر عنها.

أما في شعر الحلاج فتزد جملة من الصيغ والتراكيب التي تتخذ من الأمر ظمراً لها لكنها في جوهرها الأسلوبى تخرج عن هذا الظاهر إلى دلالات ومعان أخرى، ويكثر هذا في تلك الصيغ التي يتوجه فيها الشاعر بمخاطب الصفات العليا فهذا الخطاب من الأدنى إلى الأعلى، وهو ما يتطلب ألا يكون الأمر بمعنه الحقيقى، ولذلك تتوسع أفق التعبير أمام الحلاج، وتتخذ من هذه الصيغة سبيلاً أسلوبياً ليعرض حاله، أو يلمس تحقيق غاية معينة كما سيتضح من الأمثلة.

(١) د. منير سلطان، بلاغة الكلمة والجملة والجزء، ٥٠، منشأة المعارف، الاسكندرية، ١٩٩٣، ص ١١٩.

وساعد في اتساع أسلوب الأمر بمعنه البلاغي، أن شعر الحلاج مبني في عمومته على طرفين يمثل الشاعر الطرف الأدنى منهما وتمثل الذات العليا الطرف الأعلى، وهو في رحلته وعروجه الصوفي، يحاول غلبة الذات العليا والتغلب منها ما أمكنه إلى ذلك سبيلاً، وبمجيء أسلوب الأمر في سياق الخطاب هذا، لأنه يتيح له أن يبني خطابه راسماً علامات أسلوبية كثيرة تحيط بهذا الخطاب.

يقول الحلاج في قصيدة برز فيها أسلوب الأمر بوصفه مكوناً ترميزياً أسياً<sup>(1)</sup>:

مواصل بالوصل صلي	وصل وصلاً بلا تحني
زعمت أني فيت عني	فكيف لي بالذنو عني
إذا دنا منك لي نواهي	فلا تلي وسله عني
سؤل مستيقظ حفيظ	الحق أعني وأنت تعني
مواصل بالصلود آسا	بحق حق الصلود عني
ولا تمنني بكرب صد	فبعض ضرب الصلود يعني
عجبت أني اسوت شوقاً	وأنت بما سدي - تعدني

فقد وردت صيغة الأمر أربع مرات (صلي، وصل، سلّه، صلي) كما ورد فيها صيغتا نهي وهي الوجه الآخر للأمر - في قوله (لا تلي لا تمنني).

وواضح أن ثلاث صيغ من الأمر ليست أكثر من تكرار للأمر من الفعل (وصل)، والفعل الأول منها (صلي) جاء متصلاً به التكلم في موضع المفعول به، أي الموصول لا الواصل، وهو موصول مجزأً لأنه يحل محل الوصل فلا يدركه أي

(1) ديوان الحلاج، ص 70.

إنه الراغب في الوصل، المتشوق له، وصيغة الأمر هنا تحمل معنى الرجاء والتذلل في الدعة، ويتسع هذا المعنى ويتعمق عندما يكشف عن حاجة الشاعر لما يطلبه، وشدة تعلقه بمن أحب، ويتضح هذا بتكرار الصيغة نفسها أكثر من مرة، وباستخدامه لصيغة جديدة من القسم (بمن حق الصدود) إذ يقسم بما يعتابه ويقلبه، وكأنه يعرض نسوة الصدود لتكون نبيلاً إلى ما يرجوه من ظلال الوصل.

إنه يستعطف ويرجو، ولا يلزم أو ينهي أي أنه خرج بهذه الصيغ الإنشائية إلى معان أو أساليب جديدة تكشف عن مقدار حاجته للوصل، وشدة ما يقالبه من الصدود نهر أمم الذات العليا وفي مثل هذا السبب الذي ينكشف فيه ضعفه وشدة لا يمكن له أن يستخدم الأمر على وجه الإلزام، وإنما هو الرجاء والدعة من الأدنى إلى الأعلى يطلب فيه الحلّاج وصلّاً بالفهم الصوفي والوصل أو الوصل عندهم هو "أن يرى السالك اتصال البدن والجود من غير انقطاع... وقد بعضهم: الاتصال أن لا يشهد العبد غير خالفه، ولا يتصل بصره خاطر لغير صانعهم، وأدنى الوصل مشاهدة العبد ربه تعالى بعين القلب، فلذا رفع الحجاب عن قلب السالك وتجلي له يقوله: إن السالك الآن وأصله"<sup>(1)</sup>.

ولعل مما يعزز التأكيد أن محور القصيدة هو رغبة الشاعر في الوصل بمعناه الصوفي، هذا الإلحاح على (وصل) ومشتقاتها "وإيرادها على هذا النحو من التكرار ينم عن رغبة أكيدة بالتوحد مع حل الوصل.. أو بالفناء في الوصل"<sup>(2)</sup>.

ومقابل هذا الإلحاح في الوصل، يذكر الحلّاج الصدود ويكرّر المفردات

(1) د أمين يوسف حمودة تجميعات الشعر الصوفي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2001، ص 389-398 من: د عبدالمعظم الحفني معجم مصطلحات الصوفية، ط1، دار السيرة بيروت 1980، ص 10، ص 267.

(2) د أمين يوسف حمودة تجميعات الشعر الصوفي، ص 362.

الدالة عليه من باب معرفة الأشياء بأنفسها ولأن في ذكر الصدود ما يقضاه من تذلل الشاعر، وركوبه مركب الاستعطف مما يتيح له أن يأتي في البيت التالي بصيغة النهي التي لا تبعث عن معنى الرجاء والدعاء والاستعطف "ولا تنسني بكرب صيد".

أما الصيغة الوحيدة من الأمر التي لم تلت من مشتقات الوصل فهي ما ورد في البيت الثالث في قوله:

إِذَا دَنَا مِنْكَ لِي فَوَاقِي      فَلَا تُنْثَنِي وَسْئَلُهُ عَنِّي

ويتضح فيها أن الوصل بالقلب، وكان الشاعر يطلب أدنى الوصل الذي يدرك بعين القلب، وابتداء الكلام به (إذا) يفتح على المستقبل المفعول ولا يدل على حل مُدْرَك أي أن الشاعر هنا يعبر عن رغبته أو يحلم بالوصل، وإذا يتعاضد الشعر والحلم، يقدم الحلاج استعطافه أو رغبته، عبر صيغة النهي والأمر اللتين جلدتا للدعاء، والاستعطف، والالتماس.

ويبدو كأن الشاعر يعثر ذاته وجزأه فالفزاد سوف يعلو بفهمه الوصل، إن قبيل التماسه، وحين ذاك يمكن أن يسأل الفزاد عن صاحبه المضي فكان الحلاج قد جرد من نفسه الفزاد ليعمق دلالاته الوجدانية، ويقدم ضرورياً شتى من الالتماس والدعاء مما يدفع بالدلالة إلى أبعاد جديدة غنية تؤشر إلى فرافة هذه العلاقة، وإلى الطبيعة المختلفة للوصل المفعول.

وفي قصيدة أخرى من أربعة وثلاثين بيتاً يأتي الشاعر بلسان الأسر، ضمن أساليب إنشائية أخرى، وقد تصدّر الأمر عدداً من الأبيات منها<sup>(1)</sup>:

فَاكْنُفْ مَلَامِي عَقْلِي      لَقَدْ نَقَدْتُ الْكُنَا

(1) ديوان الحلاج، ص 71.

أردت جواب وإليه	خلصم نيك الحزنا
فلوصلوا الروصل له	بهجر هجر القرنا
وراقبوا العهد الذي	أمطر فينا المنا
<hr/>	
فكن مواء في الموى	من الموى قد كمننا
وانظر ترى عجائبنا	نحار فيها النطننا

ففي الأبيات المتقدمة جله الخطاب دعاه والتلمساً من الأدنى إلى الأعلى أي من الصوفي العاشق إلى الذات العليا وقد خرجت صيغ الأمر من معانيها الأصلية إلى الدلالات البلاغية التي تحتها صفة الخاصية الأسلوبية، ومعلوم أنه "لا يمكن أن تظهر خاصية أسلوبية في التركيب دون قصد فمهما كان التغيير ظاهرياً في التركيب فإنه يأتي استجابة لنسق"<sup>(١)</sup>، والنسق الذي جله فيه تغيير الأمر وتحويله إلى المعاني الجديدة نسق التعلق بالذات العليا والرغبة في وصلها.

وبلاحظ أن عدداً من الصيغ جاءت في الخطاب بصيغة المفرد (فأكفف، أردت نكن، وانظر) وفي هذا الخطاب توجد يحمل معنى القرب والرغبة فيه كما يحمل سائر دلالات التصرع والالتحلي والاستفانة.

وقد طالع على المخاطب في صيغتين بخطاب الجمع (فلوصلوا، وراقبوا) والمخاطب واحد في الحالين لكن التنوع في صيغ الأمر يمثل التنوع في الحالة الصوفية، ودرجات انفعالها فاللذة والحب في حال خطاب المفرد لا تنسي الشاعر في موقف قريب أن يعبر عن الإجلال والتعظيم اللذين يليقان بالذات العليا وهذا ما يجعله يراوح بين مستويين أو حالتين من الخطاب.

(١) د نور الدين السد الأسلوبية وتحليل الخطاب ج١، ص ١٧٢.

وفضلاً عن صيغ الأمر التي تكشف من خلال غلبة الذات العلية  
فخرجت إلى دلالات الدعة والتضرع، ترد عند الحلاج بمعنى الصيغ الأخرى التي  
يوجهها إلى نفسه، أو إلى مخاطب مطلق يصعب تحديده كقول<sup>(1)</sup>:

فاسمع بقلبك ما يأتيك عن تقى وانظر بفهمك فالتعيز موهوب

فللمخاطب هنا الذات الصوفية سواء أكانت ذات الحلاج، أم ذات السالكين  
العارفين، ويلاحظ في هذه الصيغة تحول السمع إلى القلب، وليس على أصله في  
ارتباطه بالأذن، مما يوصل إلى أهمية القلب عند الصوفي، ومقتدر ما يحتاجه من تامل  
واستراق داخلي يؤدي به إلى الانفصال عن الأصوات والظواهر المحيطة به، لأنه  
يسمع بقلبه، في هيئة أصوات وجدانية داخلية، مما يضيء على شعر الحلاج الطبيعة  
الوجدانية والانفعالية رغم ما يحمله من جانب فكري متصل بالتجربة الصوفية.  
وقد جده معنى التوجيه والإرشاد في إطار من تراسل الحواس، وما يحمله من  
هبة أسلوبية مبنية على المدلول من الأذن المرتبطة بالسمع، إلى القلب المرتبط  
بالإحساس والانفعال.

وقد جده عنده ما يشبه هذا المعنى في سياق مقارب بقول<sup>(2)</sup>:

تأمل بعين العقل ما أنا واصفُ      فللعقل أسمع رعةً وأبصرُ

نعمنى الأمر لا يبعد عن النصح والتوجيه، وقد ربط بالعقل حواس أخرى  
ولعل ذلك يؤكد طبيعة التجربة الصوفية في مزجها بين العاطفي والفكري في  
إطلو واحد من التجربة الثابتة لمن يسلك هذا السبيل.

---

(1) شرح ديوان الحلاج، ص 157.

(2) ديوان الحلاج، ص 192.

يعني النداء "طلب التكلم إقبال المخاطب عليه بحرف نائب مند (أنفـي) المتقول من الخبر إلى الإنشد"<sup>(١)</sup>. وقد ورد النداء في حدود سبعين موضعاً في شعر الحلاج، استخدم فيها عدداً من الأدوات التي يتوصل بها إلى النداء (بهـ أيهد أيـد وا، همزة) كما استغنى في مواضع أخرى عن الأداة واختار سبيل النداء السليبي الذي تلمس فيه المنفى وموضوع النداء، دون أداة دالة صراحة على هذا الأسلوب وفضلاً عن ذلك كثرت في شعر الحلاج الألفاظ التي تحمل معنى النداء وتعبّر عنه ضمن صيغ إنجيلية، كما في استخدام الأفعال الدالة على النداء دعاه نلـي ومشتقاتهما

لما المتكلم أو صاحب الخطاب في هذه المواطن جميعها فهو الحلاج، وهذا يستقيم مع التجربة الفنية التي يعبّر عنها الشاعر، إذ لا بيني شخصيات أخرى في شعره، ليأتي الخطاب أو النداء على السنته وإنما صوته صوت ذاتي مفرد في سائر الأملح التركيبية التي يقوم عليها أسلوبه

والطرف الثاني لتركيب النداء (المنفى) هو الذات العليا في جمل مواضع النداء وقلما ينفي الحلاج خطاباً بشرياً أو ذاتاً أخرى وفي هذا إشارة إلى موضوع شعره وطبيعته، فقد قطع الحلاج كل صلة له بغير الذات العليا فلم يعبّر عن علاقاته مع البشر إلا على نحو محدود متصل في أكثر الأحيان بتجربته الصوفية، وهكذا اتخذ من الشعر سبيلاً تعبيرياً عن صكته بالذات العليا وما يملك عليه أسلوب النداء من عمق الارتباط بين المنفى والمنفى يمكن تعميمه على تجربة الحلاج كلها إذ هو شاعده على أن هذه التجربة مشدودة بين هذين الطرفين الشاعر المحب من جهة، والذات العليا التي يعشفاها وتعلق بها من جهة أخرى.

(١) أحمد المائني، جواهر البلاغة، ص ١٥٥.

وإذا كانت المسافة بين الخالق والمخلوق مسافة بعيدة فإن "النداء من العبد لخالفه نداء للعبد بعداً حقيقياً كلفاً في علوه سبحانه"<sup>(١)</sup>، لكنه من ناحية أخرى تعبّر عن القرب المتشوّذ عندما يحاول العبد اختصار المسافة ولذلك يتحول إلى وجه آخر ليصبح "نداءاً للقريب قريباً حقيقياً كلفاً في رحمة الله به"<sup>(٢)</sup>.

وقد خرج النداء في كثير من مواضعه عند الحلاج إلى معانٍ أخرى تتجاوز معناه الأصلي ومرّة ذلك إلى أن النداء ليس في صيغته الأصلية من حيث تكلفه أطرافه، أو تقاربها، وكذلك لا تشتمل تجربة الحلاج على ما يصرّح ورود النداء بالمعنى الأصلي، وإنما يجيء عنده -غالباً- تعبيراً عن الضعف الإنساني وعن معاني الالتئس والألم والتوجّع، ودوام التشكّي وبث الحسرة، فضلاً عن إبراز العلاقة المخصوصة بين أطراف النداء، علاقة العشق الصوفي في تعلّقها بالذات العليا ونشدانها الاقتراب من أسرارها المنحيلة. وقد يأخذ أحياناً هيئة الترنّم بذكر المحبوب. كلحد أساليب الذكر الصوفي، التي تميل إلى الإكثار من ذكر المولى عز وجل، ضمن الطبيعة الخاصة للتجربة الصوفية.

ويمكن تلمّس أسلوب الحلاج في استخدام النداء، بمثابة مواضعه في الأبيات التالية من قصيدة تقع في تسعة عشر بيتاً يقول الشاعر<sup>(٣)</sup>:

ليكن ليكنك بما سرّي ومجواني

ليكن ليكنك بما قصدي ومعاني

لأدعوك، بل أنت تدعوني إليك فهل

تدعيتُ إليك أم تدعيتُ إني

(١) د. سحر سلطان: بلاغة الكلمة والجملة والجدل، ص 150.

(٢) المرجع نفسه، ص 150.

(٣) شرح ديوان الحلاج، ص 146.



يا عين عين وجودي يا سفي مممي  
يا منطفي وعبراتي وإيماني  
يا كل كلبي ريا مممي ريا بصري  
يا جلتي ونيلعيفي وأجزائي  
يا كل كلبي وكل الكل ملبيس  
وكل كلك ملبوس<sup>١</sup> بمعاني  
يا من به علفت روحي فقد تلفت  
وجدا، نصرت<sup>٢</sup> رعباً تحت أمواني

فكيف اصنع في حب<sup>٣</sup> كلفت<sup>٤</sup> به؟  
مولاي، قد مل من سفي أطبائي  
قالوا: تداو به منه فقلت لهم:  
يا قوم هل يتداو<sup>(١)</sup> الداء بالداء؟!  
يا ويح روحي من روحي فوا أسفي  
علي مني، فإنني أصل بلواني

(١) مكثنا ورويت في الديوان.

أغنية السؤل والمجول، يا سكي

يا عيشي وروحي، يا ديني ودنياي

قل لي فدليك يا سكي ويا بصري

بم في اللجاجة في بعدي وإقصائي؟

ورد النداء في أحد عشر بيتاً من هذه القصيدة، وقد استخدم الشاعر صيغة النداء بتوابعاتها المختلفة، مكرراً استخدامها أكثر من مرة في بعض الأبيات، ومعنى ذلك أن هذه الصيغة هي المكون التركيبي الأساسي في القصيدة من خلال الاحتكام إلى الميلار الكمي وما يستتبعه من امتدادات دلالية تتصل بتركيز النداء على هذا النحو من الوضوح والكثافة.

وقد استهل الشاعر قصيدته بلفظ (لييك لييك) وعكسه في شطري البيت الأول، ومع أن لفظة (لييك) من المصادر التي تحمل على المفعول المطلق إلا أنها من ناحية الدلالة - تشير إلى معنى الاستجابة وتلبية النداء، فكأنما يرد الشاعر على نداء قلتم، ويستجيب له، متخذاً من صيغ النداء التي تنال في أبياته ميلاً للتواصل وعاملة الاقتراب من المعشوق الذي ملك عليه أسره في علاقة ملتبسة، تكشف التباسها في البيت الثاني، عندما يختلط على الشاعر مصدر النداء، فلا يكاد يميز بين أطرافه:

ادعوك بل أنت تدعوني إلك فهل      نلعتُ إلك أم نلعتُ إياي؟

وهنا تعبير بليغ عن تعقد صيغة النداء، ليس على المستوى اللغوي حسب، وإنما بما تحمله من إشارات ودلالات على تعقيد الحالة الصورية المنتجة

لهذه شمة طرفان في حالة من الخطاب، لكن الشاعر ينتقل إلى حد من الشطح أو السكر الصوفي، ومن خلال استخدام حرف الإضراب (بل) وما تبعه من استفهام (هل...) يشير إلى عدم استقراره وعدم وضوح أطراف النداء عنده فلم يعد قاتراً على التمييز بين المتلقي والمتلقي (من يتلقى من؟) وكل ذلك تعبیر عن العلاقة الملتبسة التي وصل إليها الحلاج، وعبر عنها في شعره.

ورغم كثرة صيغ النداء في هذه المقطوعة، فلم يتوجه لغير الذات العليا إلا في موضع واحد في قوله:

قالوا: تداو به منه فقلت لهم يا قوم هل يتداو الداء بالداء؟!

وهنا من المواضع القليلة التي يرد فيها الخطاب مخالفاً لما هو شائع في شعره من الاكتفاء ببناء الذات العليا ويرد هنا في شكل استفراب ونفي لما يطلب منه، ومعنى هذا أنه سيواصل تجربته من غير وصول إلى نهاية أو شفاء.

وأكثر ما ورد النداء باستخدام الأداة (يا) باستثناء ثلاثة مواضع، أولاً استغنى فيه عن الأداة بمخفها في قوله: "مولاي، قد ملّ من سلسي أطبائي"، ومعلوم أن حذف الأداة يحمل معنى التقرب، فكان لا ملة بينهما، مثلاً يحمل في هذا الموضع معنى الرجاء والاستعطاف والكشف عن الضعف، فقد مل الأطباء من سقمه، ولن يشفيه إلا المولى الذي ينشده وينجيّه.

أما الموضع الثاني الذي توصل به للنداء من غير استخدام (يا) فيرد باستخدام همزة النداء في قوله:

أخاية السؤل والمؤلوم يا سكاني يا عيشي روحي يا ديني ودنيائي

والمعزة أيضاً تدل على نداء القريب، وفي السبق ما يسوغ استخدامها، فالشاعر هو المتلقي الذي يـ، ك، ويمل، والمتلقي من يملك في يده كل جواب، وسبق الطلب والرجاء يتناسب مع استخدام همزة النداء التي تدل على شدة التقرب والتعلق.

أما الموضع الثالث فقد جاء للتدبة بما تحمله من تألم وتوجه في قوله:

يا ويحٌ روحي من روحي فوا أسفي

عليّ مني فاني أصل بلواني

والتدبة هنا أقرب إلى رثاء الذات وهو لا يلقي باللوم على أحد إنما يلوم نفسه ويندبها في توجع إنساني، تكشف صيغة التدبة (فوا أسفي) عن مقدار ضعفه من خلال ردّ أسبابه إلى ذات الشاعر، وليس إلى مصدر خلوجي قد يتلألأ من الإحساس بالألم، من خلال محاولة تبرئة الذات، وإبعاد الإحساس بالذنب عنها لكن الشاعر لا يفعل ذلك وإنما ييكس ذاته، راداً أسباب بلواه إلى نفسه وليس إلى غيره.

ويمكن ملاحظة إلفة الحلاج من صيغة النداء وتحميده في اللجوء إليها من خلال متابعة الصيغ التي استعملها وما ورد في الآيات السابقة ما يلي:

يا سري ونجواني

يا قصدي ومعاني

يا عين عين وجوهي

يا مني هممي

يا منطقي وعبراني وإيماني

يا كلّ كلي

يا حمي ويا بهري

يا جلتي وتباعضي ولجزائي

يا من به علفت روحي

يا سكاني

يا عيش روحي

يا ديني ودنيائي

ويمكن تعزيز هذه الصيغ بما جاء في نصوص أخرى من مثل الاستخدامات  
التالية التي تشير على النظم نفسها:

يا موضع النظر  
يا مكان السر  
يا جملة الكل  
يا قدسي  
يا مَنْ لم أُنَجِّ باسمه  
يا مئة المتسني  
يا نعمتي في حياتي  
يا واعي السؤل  
يا زين كل ملاحه  
يا سر سر يفتق

وبلاحظ على أسلوب النداء - من خلال الأمثلة السابقة ما يلي:

أولاً: ميل الحلّاج إلى العدول عن المألوف في نداء القات العليل ولذلك لا يلجأ  
إلى الصيغ المعروفة المألوفة كالنداء بـ (يا ربّ يا إلهي) أو ما يقوم مقامهما،  
وعوضاً عن ذلك يشتق تسميات وصفات جديدة تنبع من التجربة الصوفية  
للحلّاج، وتكشف اختلاف هذه التجربة عما سار عليه الناس والفرد،  
فالعلاقة الخاصة التي تربط الشاعر بالقات العليل انتضت منه تجديداً في  
استخدام صيغ النداء، مما منح شعره ملمحاً أسلوبياً واضحاً على مستوى  
تعدد هذه الصيغ، وطريقة استخدامها عبر ما تتيحه اللغة من إمكانيات في  
الاستبدال والاختيار.

فقد دلّ الحلاج القالب التركيبي المتاح في اللغة، وفق نواحيها الثابتة،

لكنه عمد إلى تغيير محتوى ذلك الغالب من خلال اختيار مفردات ونماذج جديدة، لم يؤلف متعة الذات العليا بها

أيضاً: يمكن ملاحظة استخدام باء التكلم في كثير من صيغ النداء وهي تشير إلى العلاج نفسه، أي أنه يربط بين الذات العليا وبين ذاته فيظل صوت واضحاً يشير إلى العلاقة الخاصة بين طرفي النداء وكأنه لا يتلفي بعيداً، ولا غريباً، وإذاً يتلفي مولاه الذي تعلق به تعلقاً خالصاً مختلفاً كذا: إن ر. رد يده التكلم على هذا النحو من التركيز والتكرار يشير إلى ذاتية التجربة الصوفية وتجربة العلاج بوجه خاص، فهي ليست تجربة جماعية أو متعة للجماعة، وإنما هي تجربة فرد متفصل عن المجموع في سبيل تحقيق ذاته من خلال الاوتيل بالذات العليا، وعملية التوقُّ إليها والتعلق بها إلى أبعد حدٍّ ثانياً: أكثر صيغ الإضافة يرد فيها المتلفي مطافاً سواء أضيف إلى باء التكلم (كما في الملاحظة السابقة) أو إلى غيرها، مما يربط النداء بأسلوب الإضافة ويجعله متصلاً له من ناحية الدلالة على أسلوب العلاج.

كما يلاحظ استخدام العلاج للعطف على المتلفي في مواضع كثيرة مما يعكس من حضور المتلفي وتعدد أخطاه فضلاً عما يشير إليه من طموح الشاعر الاستفصال وتبَّع المعاني والإحاطة بها وهذا واضح من المواجهات التي تظهر صوراً وأساليب كثيرة تستقيم مع تجربة العلاج التي تحلُّول قول (عما لا يتفصل) صف (عما لا يوصف) لأنه متصل بما هو المحي بعيد عن إدراك البشر وإحاطتهم.

الفصل الثالث

التحليل، الدلالي





يكشف شعر الحلاج عن تجربة متجانسة تمتلك معالم الوحدة والتماثل وتنهض هذه الوحدة على ما في شعره من قيم دلالية تتصل بمنح واحد من غير أن يجاوز أو تغتفره إلى منح آخر. ولذلك لا يجد المرء تعجباً في المعاني أو تنوعاً في الأغراض، كما هو مألوف في الشعر العربي والذي عند الحلاج غرض واحد يشغل فيما يعبر عنه من تجربة الوجد الصوفي، وتعلق بالذات العليا وليس في ميزانه ما يخرج على هذه الدلالة الكبرى، وما قصائده ومقطعاته إلا مواقف شعر تمثل بعض مناحي تلك التجربة وما يعرض لصاحبها من أحوال تتصل بهذا

ولا يعني هذا أنه يكرر في شعره معنى واحداً، أو دلالة محددة واحدة لأن كل مقطوعة أو قصيدة تمثل حالة مختلفة من حالات الحلاج المتعددة، وهي وإن تشابهت في مبادئها أو غلبتها فإنها تختلف من ناحية درجتها وطبيعتها، ولا تخرج في نهاية الأمر عن الحقل الدلالي الواسع الذي يشمل شعره كله.

كما أن وقوفه عند غرض واحد لا يعني أن دلالات شعره جلية واضحة وإنما هي دقيقة التفصيل، بعيدة المنال، تنوء عن الفهم وعن التصور، وبعد التعقيد الدلالي صفة أساسية في هذا السبق.

وما يميزه أيضاً أن الغموض لا ينشأ من التصوير، أو أنسج الحيل الخلافة من حيث استخدام المجاز أو الرمز أو انغلاق التصوير، وإنما الغموض مرتبط بغرائب الدلالة نفسها، فللحالة التي يعرض لها ليست من الحالات المألوفة المتكررة.

الشعر. وإنما هي أحوال المتصوفة بما تشتمل عليه من جفة وغرابة واختلاف.  
وينبغي هنا الأمر إلى ملحق آخر يشتمل في اعتناء الحلاج على التجريد  
بمعنى سيطرة الأفكار المجردة البنية على رؤيته الصوفية مع انسحاب عناصر  
التصوير وتراجعها مما يخلق شعره بشيء من الجفاف نتيجة لغياب التصوير  
واساع التجريد.

لكن الحلاج يقيم توازناً يحفظ لشعره بعض ما يفتقده نتيجة عدم عنايته  
بالتصوير. ويشتمل ذلك في الإعلاء من العناصر الانفعالية التي تشحن كلماته  
ودلالاته بالمطافة والأثر الوجداني، فيدمج بين الفكري والعاطفي/ الموضوعي  
والذاني، في نسج شعري واحد وكأنه يعوض بذلك عن آثار مبالغة في  
التجريد. وما تفتقده القصيدة من علامات شعرية نتيجة غياب عناصر التخيل  
والتصوير التي شدد عليها الملاحظ حين جعل الشعر كله: "صناعة وضرباً من  
النسج. وجناً من التصوير"<sup>(١)</sup>.

لقد حاول الحلاج أن يستعين باللغة في أداء دلالاته الصوفية الجديدة من  
خلال فنه الشعري لكن المثلوق الذي واجهه - مثل غيره من المتصوفة الأوائل -  
تمثل في أن ما جازوا به جديد على اللغة، غريب عن طبيعتها الدلالية فكان عليه  
أن بطور دلالات الألفاظ والتعابير لينقلها إلى أطوار جديدة توائم التجربة  
الصوفية. وتتطلب مع طبيعتها المختلفة.

وقد مضى الحلاج شوطاً واسعاً في مجل تطوير الدلالات وتوسيعها من  
خلال بعثه الطلقات الإيحائية في كثير من الألفاظ، ووضعها في سياقات جديدة غير  
ما وضعت له في اللغة أو الاستخدام. ومن هذه الناحية يتوافر شعر الحلاج على  
طاقة أسلوبية خاصة لأن الأسلوب يمكن أن يعني "مجموع الطلقات الإيحائية في

(١) الملاحظ: الجيرانه (١٣٣٧).

الخطب الأدبي، وذلك أن الذي يميز هذا الخطب هو كثافة الإيجاد وتقلص التصريح<sup>(١)</sup>.

تجاوز الحلاج الدلالات التي وضعت لها كثير من الألفاظ، ونقلها أو وسع أفقها في سبيل التعبير عن رؤيته وتجربته. وهذا واحد من أسباب غموض شعره إضافة إلى غرابة الحالة الصوفية التي كانت سبباً جوهرياً فيما قام به من توسع دلالي أو اشتقاق دلالات جديدة لم يسبق للألفاظ أن حملتها أو دلت عليها.

---

(١) د. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب الأدبي، العربية للكتاب، ليبيا- تونس، ١٩٧٧.

يمكن النظر في شعر الحلاج اعتماداً على مبدأ الحقول الدلالية التي تنجم مع الأسلوبية في نظرتها إلى الدلالة، والحقل الدلالي هو "مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها وتوضع تحت لفظ عام يجمعها"<sup>(1)</sup> كما أن الهدف العام من تحليل الحقل الدلالي "جمع كل الكلمات التي تخص حقلاً معيناً والكشف عن صلاتها الواحد منها بالآخر. وصلاتها بالمصطلح العام"<sup>(2)</sup>.

وكما يقول د شكري عيا أيضاً فإن "المفردات التي تشيع في قطعة أدبية ما تكون فيما بينها أنواعاً من العلاقات التي لا تتوقف قيمتها على وظيفة كل كلمة مفردة في جملتها وإحدى هذه العلاقات هي ما يسمى (الحقول الدلالية)"<sup>(3)</sup>.

ويمكن أن نسهم الحقول الدلالية في الكشف عن طبيعة الألفاظ التي تشيع عند الشاعر. والدلالات التي تفتقر بهذه فضلاً عن علاقات مكونات كل حقل بعضها مع بعض، مما يمكن أن يقضي إلى جوهر المعنى، فمن "التحفة الدلالية، فإن الأسلوبية تنحصر إلى الألفاظ باعتبارها بمثابة لجوهر المعنى، فلهذا لم يبدع الألفاظ يتم في ضوء إدراكه لطبيعة اللفظة، وتأثير ذلك على الفكرة كما يتم في ضوء مجاور الألفاظ بمعناها تستدعيها هذه المجاورة أو تستدعيها طبيعة الفكرة"<sup>(4)</sup>.

وإذا كانت التجربة الصوفية هي الموضوع الأسس لشعر الحلاج، فإن بتوسل التعبير عنها من خلال حقول عديدة أممها حقل الألفاظ الحب حقل الألفاظ الخمر. حقل الألفاظ المعرفة حقل الألفاظ الدالة على أعضاء الإنسان ومتعلقاته. الحقل الدال على الحروف والأعداد ويمكن أن تساعد دراسة هذه الحقول على الكشف عن أهم الدلالات التي تشيع عند الحلاج.

(1) د أحمد غنط عمر، علم الدلالة ط 3، منشورات عالم الكتب، القاهرة 1992، ص 79.

(2) المرجع نفسه، ص 80.

(3) د شكري عيا، مبدع مدخل إلى علم الأسلوب ص 121.

(4) د محمد عبدالمطلب، البلاغة والأسلوبية ص 207.

## حقل أفاظ الحب

يمد الحب الموضوع الرئيس عند الصوفية إذ إن توجههم إلى الذات العليا ومناجاتها وندائها والتعلق بها يتجاوز علاقة العابد بـالمعبود والمخلوق بالمخالق إلى علاقة العاشق بالمعشوق بحيث تكون رغبة الاتصال والتشوق له أسراً يغلب على الصوفي، حتى ينفق كل المتأفد أمله وحتى يترك كل ما عدا الم محبوب من أجل أن يخلص له وحده

فالصوفية تقوم على المحبة الإلهية، وهي مغايرة للمعشق الأرضي الذي ينشأ في العلة بين بني البشر، ويعبر عنه الشعراء لكن كيف يمكن التعبير عن المحبة الإلهية؟ وأية أفاظ أو تعابير يمكن أن تعمل مواجد الصوفي المحب، وتغيط بأسرار عشقه؟

لجأ الحلاج إلى معجم الحب الواسع في الشعر العربي وحاول أن ينتقي منه ويطور من مدلولاته ليعبر به عن هذه العلاقة الملتبسة التي لم يمتد الشعر أن يعبر عنها ومع الفروق الواسع بين حالة الحلاج في مواقف حبه والشعراء الذين عبروا عن محلوب حبه، فلم يكن أمله من صوراوت اللغة إلا ذلك المعجم الفني بالألفاظ والأساليب، وهكذا سعى إلى "التأليف بين الحب الإلهي والحب الإنساني والتعبير عن المعشق في طابعه الروحي من خلال أساليب غزلية صوراوتة قد تم تكوينها ونضجها الفني"<sup>(1)</sup>.

ولأن الشاعر يعتمد "على إيجادات الألفاظ أكثر من دلالاتها المباشرة"<sup>(2)</sup>.

---

(1) د عطف جوة نسر، الرمز الشعري عند الصوفية ص 162-163.

(2) د شكري عبد، مدخل إلى علم الأسلوب ص 122.

فقد حاول الحلاج أن ينقل معجم الحب الإنساني ويطوره ويوسع من دلالات اللفاظ لتكتب دلالات جديدة تعبر عن حبه الإلهي المفلوق للحب الأرضي، وفي هذا المنحى يتفنى الجهد الذي قدمه لتطوير طرائق جديدة في التعبير تتواءم مع السبق المختلف للتجربة الصوفية.

وقد سلك الحلاج سبيل المحبة وعبر عنها في شعره أكثر من أي منحى أو سبيل آخر، وبدلنا شعره أن المحبة باتت "أكثر مواضع الصوفية شاعرية، كالحس ونعيم، فهي لا تعبر عن حالة وجد وحسب بل هي طريقة وصول تلقني الوسائل الأخرى كالطهارة والتوكل والذكر... الخ، ينزع من التوجه المباشر، تكون عاقبته الحس أو الإشراف، فالله نصوف موضوعاً وطريقاً وسلوكاً"<sup>(1)</sup>.

وقد ورد في شعر الحلاج حوالي خمسين لفظة تتصل بالحب وتفاوت ورودها في قصائده ومنطعماته بين ست وثلاثين مرة إلى مرة واحدة، بحيث وصل مجموعها إلى خمس وسبعين وثلاثمائة (375) مرة وأكثر الالفاظ وروداً هي لفظة (الحب) التي وصلت أعلى حد من التكرار في ستة وثلاثين موضعاً أما الالفاظ التي يتشكل منها هذا الحقل في هيئة معجم للحب فهي كما يأتي مرتبة ونسق الأكثر تكراراً:

الحبه القلبيه الوجد النظر، الوصل، الدنو، البعد، الموى، الشوق، الفراق،  
القرب، العشق، الضنى، الحزن، اللوم، اللقاء، الهيام، الوله، الحيرة، السكن،  
اللمحظ، الفزاه، السقم، الناجمة، الدموع، الحشى، التيه، الجفاه، الحروفه، البكاء،  
المجر، البرح، العذاب، الطرقه، العصب، القلق، الدنفسه، الملل، الإتصاف، العلة،  
النوح، الشكوى، الفناء، الوجع، الألم، الكرى، النوى، التحوله، التواله، البهت.

---

(1) حروح كنوز الصوف، دائرة الرمز، مجلة الباحث، ع17، بيروت - أيلول - حزيران 1981، ص106.

وتلك قصائد الحلاج تعتمد على هذا المعجم بتكراراته المتنوعة،  
وباستخدام المشتقات الناحية للفظه الراحلة، مما يجعله العمدة الأساسي لعمارة  
الدلالي، إذ يتكى عليه اتكلاً واسعاً في التعبير عن وجهه الصوفي ووجهه الإنساني.

ويقدم له هذا المعجم طائفة واسعة من الألفاظ الدالة على الشاعر  
والأحليسي، مما يمكنه من نقل انفعالاته ومواجهته أي أنه استعمل هذا المعجم  
لارتباطه بالشاعر، ولما يمتد من محتوي انفعالي وجداني، ونقل دلالاته إلى سبق  
آخر يتلوه مع جفود استخدامه في الشعر العربي.

ومما يميز الحلاج في الاتكلة على معجم الحب أنه استعمل الألفاظ، لكنه  
التي حضور المرتك ولم يتخذ منها وسيطاً أو سبيلاً رمزياً كما فعل غيره من  
المتصوفة، ولذلك لا نجد للمرأة ذكراً في شعره مع شدة اقترابه من لغة الشعر  
المفري ودلالاته، وهكذا اكتفى باستعارة المحتوي الانفعالي للألفاظ، وقطع علاقتها  
بالمركب في تطوير دلالي يلوح في مسيرة الشعر الصوفي.

ورغم قرب الحلاج - زمنياً - من الشكل التقليدي للفصيدة العربية، من  
جاء: اعتسماً على وصف الرحلة المهلكة بما فيها من ناقة تموز به الصحاري  
وتقطع الأماكن المهلكة، فضلاً عن اختلاط المرأة بصورة الطبيعة، فقد تجنب  
الحلاج هذا المسار، ولم يستخدم الرحلة متلاً لتكون وسيطاً تعبيرياً محتملاً، وكذلك  
لم يجد في الرحلة ما يستعيره للتعبير عن رحلته الوجدانية الروحية، بخلاف ذلك  
بعض الشعراء المتصوفة الذين سبقوه أو لحقوا به من بعد، وربما يكون نشأته  
الحضرية، وأصوله الفارسية أثر في استبعاده الرحلة، وعدم الخوض في شؤونها، مع  
أنها من التقاليد الكبرى في الشعر العربي.

لا يفتقر الحلاج إذن، إلى موطأ صريحاً في التعبير عن حبه من غير وسيط رمزي،  
فينجس إلى الذات العليا كاشفاً عن حبه ووجهه من غير وسائل رمزية، ولعل من  
علة الصياغة الأولى أن لا تهجم على موضوعها البكر هجومًا وإنما تتحسس

على استحياء ووجل وحذر، إذ ليس من اليسر على الصوفي في محيط ملسور بنصوص دينية محكمة وروى متوارثة أن يلجأ منذ الرحلة الأولى إلى نصب العنصر الأنثوي معلاً رمزياً اعتبارياً للحق أو المحبة الإلهية<sup>(١)</sup>.

ولكن هذه الصراحة وعدم التخلل الرمز، أرونت الحلاج كثيراً من اللزق في مستوى التعامل مع اللغة ومع المتلقين الذين واجهوا تعبيرة بالاستكلام والاستغراب، بينما تمكن غيره من إيجاد مخرج آمن عبر التخلل الرمز الموارب الذي يخفف من صراحة الخطاب ويؤاري دلالاته مما يساعد الفاتكة اللغوية على تقبله دون أن يتبر أو يعيد عما يتقبله جمهور الناس.

وتبدو حيرة الحلاج جلية في علولة التعبير عن وجد وحبه إذ يقف أمام الحق حائراً ثم يصفه؟ وكيف يعبر عن محبه؟ فيخاطبه مثلاً بقوله<sup>(٢)</sup>:

يا جملة الكل التي كلها أحب من بعضي ومن سائري

وقد تحولت لفظة (الحب) إلى مصطلح صوفي له دلالة خاصة تختلف عن دلالاتها العامة المعروفة في سياق شعر الفزله ولكنها تظل متصلة بالحقول الذي اشتقت منه متأثرة بأساليه ومعانيه يقول الحلاج في التعبير عن عاطفة الحب<sup>(٣)</sup>:

الصبة، وبه محبة	نواله منك عجب
عذابه فيك عذب	وبمده عنك قرب
أنت عندي كروحى	بل أنت منها أحب
وأنت للعين عين	وأنت للقلب قلب
حسى من الحب أنى	لما تحب أحب

(١) د. أمين يوسف عرفه تجليات الشعر الصوفي، ص 320-321.

(٢) شرح ديوان الحلاج، ص 195.

(٣) المصدر نفسه، ص 149.



وفي مقطوعة أخرى يقول تبيان أنواع الحب أو يكشف عن شيء من  
أغماطه والرائد، وكيفية وقوف الحب في عقلاته، فيقول<sup>(١)</sup>:

الحب، ما دام مكتوماً على خطرٍ  
ونائيةً الأمن أن تدنو من الحذر.  
وأطيب الحب ما تم الحديث به  
كأنه لا تلتفت نفعاً وهي في الحجر  
من بعد ما حضر السجان واجتمع الـ  
أعوان وانخط اسمي صاحب الخبر  
أرجو لنفسي براءً من محبتكم؟  
إذ تبرأت من سمعي ومن بصري

فلطمة الإلمية عند الحلاج لا ينبغي أن نكتف، بل، حفظاً أن نذاع، كما يتضح  
من قوله (وأطيب الحب ما تم الحديث به) والشعر هو سبيل إذاعة الحب وإعلانه،  
فيه يكتمل ويبلغ الحدود التي يقبلها الحب.

وتعني الحبة في مدلولها الصوفي "استيلاء ذكر المحبوب حتى لا يكون الغالب  
على قلب الحب إلا ذكر صفات المحبوب والتنقل بالكلية عن صفات نفسه  
والإحساس بها. وقد الحسين بن منصور (الحلاج): حفيضة الحبة فيملك مع  
عبرتك يخلع أوصافك. وقيل: الحب حرقان حاد وباء فلا إشارة فيه أن من أحب

---

(١) شرح ديوان الحلاج، ص 210.

فليرج عن روحه وبدنه وكالإجماع من إطلاقت القوم أن المحبة هي الموافقة  
وأشد الموافقات الموافقة بالقلب والمحبة توجب انتفاء الميلنة فمن الغيب أبداً مع  
محبته<sup>(1)</sup>.

والحلاج في شعره دائم الذكر لمحبيه فكانه قد غيَّب نفسه وخلع أوصافه  
في مقام ذكر المحبوب وإعلان التعلق به من غير أن يملأ أو يملأ بحريته ولذلك  
يندر شعره جملة - كأنه ذكر متصل للمحبوب يكشف عن هذه التجربة  
الروحية المختلفة.

ويقول ابن عربي في تعريف الحب الصوفي "هو خلوص الهوى إلى القلب،  
وصفاؤه من كدر الموارض، فلا غرض لحب ولا إرادة مع محبته فلما خلص  
الهوى في تعلقه بسبيل الله دون سائر السبل، وتخلص له وصفاؤه من كدورات  
الشركة في السبل، سمي حياً لصفائه وخلوصه. ويرى بعضهم أن الحب ما ثبت،  
- من أن الغفلة التي هي أعظم سلطان تحكم على الإنسان لا يتمكن لها أن تزيل  
الحب من القلب<sup>(2)</sup>.

والحلاج وسواء من المتصوفة يتفقون مشاعلة المحبوب لأنها بغيتهم وعلّة  
تعلقهم، يوضح هذا ما يقوله ابن عربي "اعلم أن مشاعلة المحبوب هي الرتبة  
والمطلوب، وهي أعز موجود وأصعب مفقود وعليك أناب في المشاعلة لها  
علامات منها الثبات وعدم الالتفات، والخشوع والإقناع، والخضوع والارتياح"<sup>(3)</sup>.  
ويتوقف الحلاج طويلاً عند المشق ويقدم له دلالات جديدة تنبع من

(1) الفشيري الرسالة القشيرية ص 251-254.

(2) ابن عربي لوازم الحب الإلهي تحقيق موفق فوزي جبر، ط 1، دار مجد ودار النعمان، دمشق،  
1983، ص 41.

(3) ابن عربي، لوازم الحب الإلهي، ص 43.

الرؤية الصوفية ومن ذلك قوله<sup>(1)</sup>:

المعشوق في أزل الأزل من قديم	فيه به منه يبدو فيه إبداء
المعشوق لا حقت إذ كان هو صفة	من الصفات لمن قتلاء أحيدة

لما بدا البعد أبدى عشقه صفة	فيما بدا قتلا لا فيه لآء
كنا الحقائق نلر الشوق ملتهب	عن الحقيقة إن باتوا وإن نازوا
ذُلُّوا بغير اقتدار عندما ولجوا	إن الأعزَّاء إذا اشتقوا أذلاء

ففي هذه الأبيات نكرر لفظة (المعشوق) بوصفها الدلالة الأساسية التي يعبرَ عنها، ويأتي إل جوارها بالألفاظ أنرى مستمدة من معجم الحب: نلر الشوق نازوا، ذُلُّوا، ولجوا، اشتقوا. لكن هذه الألفاظ في سياقها الصوفي الجديد تحمّلت بدلالات جديدة أوسع مما كانت تدل عليه في حفل الحب المحض.

ويلاحظ في الأبيات ميل الشاعر إلى التركيز على المعنى، وتجريد الفكرة إلى أبعد حدٍّ رغم استخدامه للألفاظ ذات أبعاد وجدانية أو عاطفية. فالمعشوق ومتعلقاته تتحول إلى أفكار يقول بها الحلاج أكثر من كونها مشاعر أو انفعالات، وكان الصوفي ينكر بانفعال عاطفي أو بحول العاطفي إلى فكري فيدمج بينهما ضمن مذهب ورويته.

وقد ذكر كلل الشيء في معنى المعشوق في الأبيات السابقة "أن الحلاج قرر أن المعشوق هو هذه الذات الإلهية القديمة كالعلم والقدرة والحياة وأنه جوهر

(1) شرح ديوان الحلاج، ص 142.

العلاقة بين الخالق والمخلوق. ويذكر الحلاج في التدليل على قدم العشق أن المراد به العشق المصطلح عليه في عالم التصوف من إغناء الوجود الإنساني الذي بالرياسة والمجاهدة والتوجه الكامل المعنوي بحيث يزول عمل البدن ويرتفع عمل الزمن . ويتحقق الموت المعنوي للصوفي مع بقائه الحياة الروحية الخالدة هناك تتضح حقيقة العشق بهذا المعنى وتبدو فلسفته التي تتمثل في أن الله تعالى لما خلق الخلق أرسل عنده على صورة نوره تنللاً، فلما انفصلت لهم اجتهبت أرواحهم ووقع الجذب بين الروح الإلهي والروح الإنساني بتحول صفة الذات الإلهية إلى مخلوقاته... ويختم الحلاج هذه التسايح بأن نوره الشوق تشف عن حقيقتها التي تتمثل في التواصل المستمر بين الخالق والمخلوق في الأحوال كلها وينتهي إلى أن هذا التسليم الكامل، الذي يبدو فيه الإيمان الكدل بالله ليس إلا ظل الحبيب لحبيه وترك لإرادته لإرادته<sup>(١)</sup>.

وعكذا يأتي الحلاج باللفظ وضعت للحب، واستخلصت في شعر الحب عند العرب. ويطور ما تحمله من دلالات لتنتقل إلى دلالة صوفية، كما أن اللفظ نفسه يصبح مصطلحاً صوفياً كما هو الحال في لفظة (العشق)، وقد عرفها عبيد الله بن عربي (ت 668هـ)، فالعشق عنده "إفراط المحبة، وهو معنى من المحبوب يقع به العشق، وهو الذي يرقد نوره الشوق والوجد الذي في القلب، وهو لا يكون إلا لتجلي الاسم الجميل، وكفى عنه في القرآن بشعة الحب في قوله تعالى ﴿وَالَّذِينَ آمَنُوا أَشَدُّ حُبًّا لَهُ﴾<sup>(٢)</sup>. العاشق إن راح المعشوق لم يرح غياله، وزفيرة وجدته في ضلوعه محرقه. حكى عن الحسين بن منصور الحلاج أنه لما قطعت أطرافه انكتب بدمه في الأرض (الله الله) حيث وقع، حيث قلته

(١) : راجع ديوان الحلاج، ص 144.

(٢) سورة البقرة آية 165.

ما قد لي عضو ولا مفصل إلا وفيه لكم ذكر

فهؤلاء هم العشاق الذين استهلكوا في الحب هذا الاستهلاك<sup>(1)</sup>.

فكلام ابن عربي عن العشق واحوال الصوفي العشاق يوضح شيئاً من طبيعة عشقهم وغرابته رغم إشرته إلى الآية القرآنية التي توسعوا في تأويلها حتى أبعد مدى كما أنه يشير إلى الحلاج، مثل العشاق الذين استهلكهم الحب فلنلتهم وأوصلهم إلى مصيرهم.

ولأن التعبير عن الحب ومتعلقاته متصل بحل مغارة للحب المألوف، يحاول الحلاج أن يستنصر الطاقات الخفية فيه من خلال الدعج بين الحواس والارتقاء بإمكاناتها حتى تبلغ مدى يمكنها من ذلك الحب ومن هنا يمكن فهم مسألة ترسل الحواس في شعره كأن يقول مثلاً<sup>(2)</sup>:

فسمع بقلبك ما يأتيك عن ثقة وانظر بفهمك فالتميز موهوب

فيتحول القلب إلى حاسة للسمع، وكأن الصوفي يسمع بقلبه، لعل الصوت الخفي يتصل به، فيسمعه ويترجم به، كما أن الفهم يأخذ مكان البصر والنظر، فالرؤية مبنية على الفهم وليس العين، وكأن رؤية العين خلعة لا توصله إلى ما يشفيه.

ومن ضمن مناخ الحب الصوفي إلحاح الشاعر على مشاعر الجوى والبكاء واستذاب الألم، فالحب لا يذوق النوم، ويطلب من عينه أن تجرد بدموعها، وكأن هذا الطقس البكائي النابع من لوازم الحب الصوفي، ومن ضروراته، كما تشف هذه الحالة عما يشبه اختلاط اللغة بالألم، وكأن الحب

(1) ابن عربي، لوازم الحب الإلهي، ص 61-62.

(2) شرح ديوان الحلاج، ص 157.

الصوفي يفضل ألم الحب على أية نعمة من نعم الدنيء وتبدو هذه الدلالات  
جلية في أبيات للحلاج يقول فيها<sup>(١)</sup>:

فنى عليه الهوى إلا بذوق كرى

وبك مكتحلاً بالعصب لم ينم

يقول الميرزا جوهي بالدموع، فإن

تكي بمجدٍ وإلا قلنجة بدم

فمن شروط الهوى أن الحب يرى

بؤس الهوى أبداً لحال من النعم

ويلاحظ في الأبيات السابقة اندماج الفكرة بالعاطفة، لأن الدلالة الصوفية  
عند الحلاج تأخذ هذه الصيغة من التداخل، كما هو واضح في البيت الثالث،  
ويلاحظ أيضاً أن الشاعر يستخدم الألفاظ المألوفة في معجم الحب العربي لكنه  
يحاول نقلها إلى دلالات أوسع، تتصل بلحمة الإلهية.

---

(١) دهران الحلاج، ص 77.

## حقل الفاظ المعرفة

الصوفية محبة ومعرفة، ويختلف الصوفيون في تقديم أحد الحالين على الآخر، فبعضهم يقدم المحبة وغيرهم يقدم المعرفة وفي كل حال تظل المعرفة واحدة من الدلالات الأساسية في الصوفية إذ تنسب عليها ثلثات التصوف واستبصاراتهم ورؤاهم

أما الحلاج فيمكن على مجموعة من الألفاظ الدالة على المعرفة، وتكرر هذه الألفاظ في شعره بوجوه مختلفة من الاشتقاق فقد نرد بصيغة الفعل، وقد تظهر على إحدى صيغ المشتقات لكنها تشير في صياغاتها المختلفة على درجات شتى من المعرفة الصوفية

ويمكن رصد ثلاثة وثلاثين لفظاً من هذا الحقل تكرر فيما يقارب خمسين وثلاثمائة [365] مرة وهي:

المعرفة الحقيقة السر، الرقبة العلم المعنى، الشهود السؤال المحاط، البيان الدين، الكتابة النطق الدليل، الحرية السمع التعبير، الرمز، الشك الفهم الدراية الإشارة الفكر، الإدراك الخطاب الإطلاع، العقل، التكلم، القراءات اللوح، القلم، التمييز، البرهان

من الألفاظ التي يكررها بكثرة لفظة المعرفة بشتاتاتها المختلفة، إذ نرد بصيغة الفعل: عرفت، عرفتني، تعلمت، أعرف، أعرفني كما نرد بصيغة اسم الفاعل: عارف وبصيغة اسم المفعول: معروف، وترد بصيغة الجمع: المعارف. ومن قوله في تحديد شرط المعرفة<sup>(1)</sup>:

---

(1) شرح ديوان الحلاج، ص 237.

شرط المعروف نحو الكل منك إذا

بدا المریدُ يلحظ غير مُطلِّع

والمعرفة عند الصوفية هي "العلم فكل علم معرفة وكل معرفة علم، وكل عالم باقة تعالى علوف، وكل علوف عالم، وعند هؤلاء القوم المعرفة صفة من عرف الحز سبحاته بأسمائه و... ذاتاته ثم صدق الله في معللاته"<sup>(1)</sup>، وهي أيضاً "أعلى درجات الفناء، وغاية سفر الصوفي إلى ربه إذ هو يفتنى عن شهود الحزن بالاستهلاك في وجوده"<sup>(2)</sup>

وقد "عُرف اصطلاح المعرفة في المذاهب الإسلامية وصنفت مصنفات عدة حوله، في الفقه والكلام والطب وغيرها إلا أن هذا الاصطلاح يكتب وجوباً آخر عند المتصوفة، وقد خرج من دائرة التعدد والكترة إلى دائرة الوحدة والتوحيد أو من المعرفة العقلية إلى المعرفة الوجدانية"<sup>(3)</sup>.

ومعنى ذلك أن المعرفة الصوفية ترتبط بالحب الإلهي بأكثر من سبب، فالغيب وسبلهم لتلك المعرفة، وهكذا لا يمكن الفصل بين العاطفي والفكري في الرؤية الصوفية، فالمعرفة تبني على الحب الذي يعد "حجر الزاوية في الرؤية الصوفية، وعليه تتأسس نظريتهم في المعرفة بل في الوجود كله"<sup>(4)</sup>.

ويبدو التداخل بين الحب والمعرفة في كثير من المواضع في شعر الحلاج،

---

(1) القشيري الرسالة القشيرية ص 241-242.

(2) عدنان المراني الشعر الصوفي، ص 213.

(3) د عبدالمطلب أمين أحمد التراث الأدبي للحلاج الصوفي، ط2، دار المعارف القاهرة 1999، ص 213.

(4) عدنان المراني الشعر الصوفي، ص 178.



كما في قوله<sup>(١)</sup>:

لولا لم أعرف رشقي ولو  
لاي لما كان له عارف

وقوله<sup>(٢)</sup>:

لما اجتاني ولداني وشرقي . والكل بالكل أوصاني وعرفني  
لم يبق في القلب والأحشدة جراحة إلا وأعرفه فيها وعرفني

إنها معرفة مرتبطة بالقلب والجوارح، أما العقل فهو غائب ولا يوصل إلى المعرفة المعلولة، ولذلك لا يرى الحلّاج في العقل سبيلاً ممكناً لمعرفة الذات العليّة<sup>(٣)</sup> ولذلك يقول<sup>(٤)</sup>:

من راساً بالعقل ... ترشداً  
أسرحه في حيرة يلهو

فالعقل يورث الحيرة، أما القلب فيورث الطمأنينة التي يرغب فيها العارف. وقد نقل القشيري كلاماً للحلاج عن المعرفة يذكر فيه أنه "إنما بلغ العبد إلى مقام المعرفة أوحى الله تعالى إليه بمخاطبته وحرس سرّه أن يسمح فيه غير خفاط الحق، وقال: علامة العارف أن يكون فارغاً من الدنيا والآخرة"<sup>(٥)</sup>، ولذلك لا تتأني المعرفة عند الحلّاج بالطرق المألوفة، إذ أن "الطريق التي تسلكها المعرفة الصوفية (الذوقية، القلبية، الكشفية) والنتائج التي تنتهي إليها غالباً ما تتعارض مع المنهج

(١) هيوان الحلّاج، ص 53.

(٢) شرح هيوان الحلّاج، ص 238. وقد وردت (لما) في النسخ على صورة (لموا). وثبتت كما وردت في الديوان.

(٣) هيوان الحلّاج، ص 74.

(٤) القشيري الرسالة<sup>(١)</sup>، تحريته، ص 243.

العقلي الذي يعتمد على الخواص والاستدلال والاستقراء<sup>(1)</sup>.

ومن الناحية معجم المعرفة لفظة الحق والحقيقة، وتكرر بصورها المختلفة ما يقارب ستين مرة، وهي الأكثر تكراراً في حقل المعرفة، وهذا يعني أنها من الدلالات المتكررة لفظاً ومعنى عند الحلاج، ويرد عنده لفظة (الحق) ليطلق على اسم الله الأعظم، وقد استخدم هذا اللفظ كما استخدمه أئمة الصوفية، لقوله تعالى ﴿وَأَنَّ اللَّهَ هُوَ الْحَقُّ الْمُبِينُ﴾<sup>(2)</sup>.

وتكرار الشاعر لهذا اللفظ يدل على مبلغ ارتباطه به، ولذا<sup>(3)</sup>، يكرره كلما لا يروم أن يذكر غيره، فالحضور اللفظي وما يشيعه من مناخ دلالي يسير عن حضور الحق في قلب الحلاج، والارتباط وقوته بالاقتراب منه والرغبة في مشاهدته، واتصال القلب به.

وبما يمثل هذا الحضور قوله<sup>(4)</sup>:

والحق في الخلق حق حقيق      بحق إذا حقَّ حقَّ الزلزلة

وقوله<sup>(5)</sup>:

مرا: يدُ حقٍّ أوجد الحقَّ كلها      وإن عجزت عنها فهو الأكابر

ومثل هذا التكرار الذي يتجاوز اللفظ إلى الدلالة من السمات الأسلوبية البينة في شعر الحلاج، إذ كثيراً ما يدفعه التوقف عند دلالة معينة، إلى تكرار

---

(1) أمين يوسف حمودة تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية ص 38.

(2) سورة التوراة، آية 35، انظر: حسن الشرنوبلي، اللفظ الصوفي ومعانيه ص 143.

(3) ديوان الحلاج، ص 43.

(4) المصدر نفسه، ص 38.

الألفاظ الدالة عليها حتى لو تجاوز التكرار الحدود التي يسمح بها الشعر، وفي بعض الأحيان يؤدي التكرار إلى شيء من التعقيد الدلالي بسبب تراكم الألفاظ دون وضوح كاف في الموقف أو الحل الذي يعرض له الشاعر.

لما الحقيقة فمرتبطة بالحق، وكثيراً ما يأتي على ذكرها مع ذكر الحق، كما في قوله<sup>(1)</sup>:

حقيقة الحق تستبرُ صلوحةً بالباخيسرُ

حقيقة فيه قد تجلّت مطلبُ من رامها عيرُ

ودلالة الحقيقة عند الصوفية متعلقة فهي "اسم الصفات، ذلك لأن المريد إذا ترك الدنيا وجاوز عن حدود النفس والهوى، ودخل في عالم الإحسان يقولون: دخل في عالم الحقيقة، وقد يريدون بالحقيقة كل ما عدا الملكوت وهو عالم الجبروت. وقبل الحقيقة هي التوحيد وقبل هي شاعنة الربوبية"<sup>(2)</sup>.

والحقيقة عند الحلاج مرتبطة بالحق، ويبدو أنها الحقيقة الكبرى عند الصوفية فلا حقيقة غيرها وهي لا تكون في سواه (حقيقة فيه قد تجلّت)، لكنها ليست متاحة لمن رامها وإنما هي نائية بعيدة النال، لكن الحلاج يطلبها، ولا يمل من محاولة التقرب منها "ويؤكد الصوفية أنه لا حقيقة بلا شريعة، ولا شريعة بلا حقيقة". ويقولون أيضاً "الشريعة أن تعبد والحقيقة أن تعرف"<sup>(3)</sup>، ولذلك تبدو وجهاً آخر من وجوه معرفة الحق.

ويكشف الحلاج عن طبيعة المعرفة الصوفية واختلافها عما عهدته الناس

(1) شرح ديوان الحلاج، ص 216.

(2) د أمين عوفه تجليات الشعر الصوفي، ص 38.

(3) د حسن الشرفلوي ألفاظ الصوفية، ص 146.

من أنواع المعارف القابلة للاكتساب ويقول في قصيدة يستخدم فيها لفظة العلم في إشارة إلى المعرفة الصوفية<sup>(١)</sup>:

للعلم أملٌ وللإيمان ترتيبٌ    وللعلوم وأهلها تجريبٌ  
والعلم علمان: مطبوع ومكتسب    والبحر بحران: ركوب ومرهوبٌ  
والدعر دهران: مفقود ومندح    والناس إثنان: منحوس ومطلوبٌ  
فاسمع بقلبك ما يأتيك عن نقّة    وانظر بنهمك، فالتعيز مرهوبٌ

وتوضح الأبيات السابقة الطابع التجريدي في شعر الحلاج، من حيث اعتماده على أفكار مجردة وحتى حين يحاول تشكيل دلالات تصويرية من خلال الاعتماد على عنصر الخيال وألفاظ التصوير المختلفة فإن الفكرة هي التي تبدو مبطنة عليه، وتظل جملة لفته وألسن تعبيرة الشعري.

وهو في الأبيات السابقة يحاول الكشف عن علم التصوفة مقارنة بغيره من العلوم ولذلك لا تجاوز الأبيات ما يقوله التصوفة من أن "العلم علمان" كسي وهو "أنتي عن طريق التحصيل، والتلقين وعلم وهي وهو ما يقذفه الله في قلب عبده فيصبح علماً وعلماً ومعلوماً جيداً والأخير هو الذي يسمى عندهم بالمعرفة ويكون ١٠١١م الكسي. و الطريق الموصل لمعرفة الشريعة الفراء عن طريق العقل، وذلك للتمييز بين الحلال والحرام والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، أما العلم الوهمي أو ما يسمى باللذني فلما أن يكون وحيداً ويختص به الأنبياء، أو يكون: إلهياً يختص به الأنبياء والأولياء"<sup>(٢)</sup>.

(١) شرح ديوان الحلاج، ص ١٥٧.

(٢) د حسن النرفقوي، ألفاظ الصوفية ومعانيها، ص ٢٣٦-٢٣٧.

ويرتبط العلم المطبوع الذي يهبه الحق لأوليائه بلحمة الصوفية، إذ "كلما  
 زاد القلب بالحب، زاد امتلاؤه بالمعرفة، والمعرفة الكاملة إنما هي حصيلة الحب  
 التام، وعندئذ لا تغدو للعلوم الأخرى أية أهمية لدى الصوفية، فهذه العلوم ما  
 تزال ترى الله غائباً وبعيداً. بينما هو عند المارفين حاضر قريب، يتحففونه في  
 ذواتهم ويتاجرونه بقلوبهم، فيتجلى لهم مشرقاً وضيئاً"<sup>(1)</sup>.

---

(1) عبدنن الله، الشعر العرفاني، ص 218.

## حقل ألفاظ الخمر

استعمل الخلاج الموروث الخمري، بألفاظه وتعبيره، ليفيد به في التعبير عن مراجعته ومشاعره الصوفي، فنقل ما استعمله الشعراء في سياق الحديث عن الخمر ومناعتها في الشعر العربي إلى حقل الرؤية الصوفية ويبدو أن الجمع بين الحالين حل الخمر وحل التصوف، أن كلاً منهما يستدعي ذهاب العقل وتراجع دوره، وما قد يتبع ذلك من تحول ونطح.

ومعنى هذا أن الشاعر الصوفي وجد في الخمر ومتعلقاتها ما يعينه على توصيف حالته والتعبير عن دلالته الصوفية، وكذا فطح دلالات الخمر وألفاظها عن أمرها الأول ووضعها في سياق تجربته الصوفية، مما جعلها تحمل دلالات جديدة لا تدل على الحمرة الأوغية ولا تنصرف إلى السكر الحقيقي أو الواقع، وإنما تفيض بوجد الصوفي، وتشير إلى ما أصابه من اختلاط الوعي وغيب العقل.

وتتصل حالة السكر عند الصوفية بالهبة، إذ تدل على "معان خاصة تدور حول الهبة الإلهية والعرفان الصوفي ووصف أحوال الوجد الروحي"<sup>(١)</sup>، ولذلك فإن السكر الصوفي يعني "تلك النشوة العارمة التي تفيض بها نفس الصوفي، وقد امتلأت بحب الله حتى غدت قريبة منه كل القرب وهو حاك من الدشني الفجائي بعمري العبد فينعله عن كل حسي غير حضور الحبيب، ويغمر نفسه بنشاط تلقى يوقد فيها الوله والهبة"<sup>(٢)</sup>.

(١) د. عاطف جردة نصر، الرمز الصوفي، ص 378.

(٢) عبد الله المراتي، الشعر الصوفي، ص 199-300.

وكان الشعر الصوفي قد اكتشف مبكراً هذا الأسلوب الدلالي، فوجه الحمر وما يتصل بها من سكر لتكوين تعبيراً موازياً لما يمرضى للصوفي في مواجده وإحواله. وهكذا اتخذ من "العنصر الحمرى" بديلاً أرضياً موازياً لموضوع السكر الصوفي الذي قد تعدد أسبابه بحسب أنواع الوارثات، ولقد بدت الحمرة بديلاً رمزياً متلباً بسبب تشابه كل من آثارها وآثار السكر الصوفي التي يمكن أن تبينها في غياب التوازن وجسرة رقابة العقل، وحضور الرعوننة والتهنك والسطح<sup>(١)</sup>.

أما الألفاظ التي يتشكل منها هذا الحقل الدلالي عند الحلّاج فتشمل ما يلي: السكر، الشرب، الذوق، الحمر، الصحو، الري، المزج، الكفى، السقي، الجوارى.

ويتكون هذا الحقل من عشرة ألفاظ، مكررة بصيغ وانتظمت مختلفة ثمان وعشرين مرة. ووفق ذلك لا يبدو معجم الحمر واسعاً عنده، لكنه يشكل أصولاً واضحة البدايات تشكل هذا المعجم ودخوله إلى المعاني الصوفية، وقد توسع استخدامه فيما بعد ووصل إلى حدود واسعة من الوضوح عند ابن الفارض وابن عربي وغيرهما.

وللحلّاج في استخدام هذا المعجم باللفاظ ودلالاته جسرة البداية، فقد سبق إلى إيضاح معالنه وتوسيع دلالاته من معانيها الأرضية، إلى أبعادها الصوفية، وبذلك فتح مجرى جديداً للدلالة الصوفية وللغة الصوفية، وهذا لمن بعده منذ الفاتح لتوسع وتنضج وتأخذ تشكيلها المكتمل.

وقد ظل استخدام هذا الحقل محدوداً، إذ كان ثمة "ندرة في استعمال مفردة الحمرة حتى منتصف القرن الخامس تقريباً، وبما أن لفظ الحمرة كان أشد الألفاظ

(١) د. أمين محمد مجليات الشعر الصوفي، ص 337.

تدعى للحرمة الدينية وأكثرها نبواً في الاسماع<sup>(١)</sup>.

ويمكن تبين الدلالات التي ترد في هذا الحقل بمتابعة بعض المواضع التي لجأ  
للحلاج إليها إلى الحصر، كما في قوله<sup>(٢)</sup>:

كفكنا سقاء السكر أوجد كربتي فكيف يحمل السكر ، والسكر أجدر  
فعلالاً<sup>(٣)</sup> لي حالان : صحواً وسكرة فلا زلت في - حالٍ أصحو وأسكر

ففي هذين البيتين تكرر لفظة السكر خمس مرات بوجودها المتعددة  
كأن الشاعر لا يجد لفظة<sup>(٤)</sup> دلالة على نغيب العقل وحيرة الحب، ووفق ابن  
عربي فإن "السكران حيران، والسكر يأخذ عن العقل ما عنده فيذهب بالعقل،  
وهو المرتبة الرابعة من الحب، لأن أوله ذوق ثم شرب ثم ري ثم سكر، وهو  
الذي يذهب بالعقل"<sup>(٥)</sup>.

وهكذا يبدو الحلاج في حالٍ أصحو وسكرة يتلجج بين أفقيين متباعدين،  
يمضي من التقيض إلى التقيض، ومع كرمته في حال السكر، فإنه يستعذبه، ويطلق  
بوقوفه في هذا المقام، أو وصوله إلى هذا الحقل، ويؤكد هذه الدلالة الصيغة  
الدعائية التي شكل منها عجز البيت الثاني (فلا زلت في حالٍ أصحو وأسكر)  
دما أن استخدام الفعل المضارع (أصحو، أسكر) يزيد من رغبة الشاعر في استنقاذ  
حالة السكر، وتخلصاً مع الصحو، دون أن يبدى ضجراً، أو عدم رضى.

ومعنى ذلك أن الحلاج متهيج بسكرة، ونغيب عقله لحضور محبوبه ولعبوره  
مرحلة أخرى في الحب، مما يقربه من الحق، وكلما ازداد اقتراباً تضاعف سكرة،

(١) د. أمين محمد مجليات الشعر الصوفي، ص 337.

(٢) ديوان الحلاج، ص 44.

(٣) ابن عربي، لوازم الحب الإلهي، ص 54.



وغلب عقله.

وقد تحولت هذه الألفاظ إلى مصطلحات للصوفية "فالصحر رجوع إلى الإحساس بعد الغيبة والسكر غيبة بواراد قوي، والسكر زلزلة على الغيبة من وجه، وذلك أن صاحب السكر قد يكون مبسوطاً إذا لم يكن مستوفياً في سكره، وقد يسقط أخطار الأشيء عن قلبه في حله سكره. والسكر لا يكون إلا لأصحاب المواجد فإذا كوشف العبد بنعت العمل حصل السكر وطلب الروح وهام القلب" (1).

ويرد مصطلحا السكر والصحر في سياق تبيان المراحل أو المراتب التي يمر بها الحب في مجاهداته فيقول (2):

وسكرٌ ثم صحرٌ ثم شوقٌ      وقربٌ ثم وصلٌ ثم أنسٌ

فهو يبين تحولات العاشق الصوفي، وهو ينتقل من حله إلى أنس، في سبيل أن يصل إلى المحبوب، في وصل كلما اقترب منه تباعد وكلما خالقه قريباً وجدته يئس، وهذا بمعنى ما يورثه السكر ويدفعه إلى ذهاب العقل.

وترى بعض دلالات الخمر، عندما يستعير صورة مزجها بالمد الزلال، وهي صورة كثيرة الوجود في الشعر العربي لكنها ترد في سياق يختلف عما عمد إليه الخلاج في قوله (3):

مُزِجت رويحك في رويحي كما      تمزج الخمرة في الساء الزلال

والمزج هنا اختلاط الحب بالمحبوب عندما يسيطر عليه ذكره وعندما يؤله

---

(1) القشيري الرسالة القشيرية، ص 64.

(2) شرح ديوان الخلاج، ص 218.

(3) المدح، نفسه، ص 251.

إليه وينفصل عن كل ما عداه وعلة ما ترد صورة الحمر المزوجة في سبيل يدل على المذوبة والصفاء وكثيراً ما يكون ذلك في شعر الحب، وهي في سياقها الدلالي الجدد تشير إلى مرتبة عليا من مراتب الحب الصوفي، وتظل عملة يلونها العذب اللذيذ بل يتضاف إليها استغراب الحب الصوفي لاعتلاطه بمحبوبه، ولما يلازمه من حرقه الجوى وبعد الملل.

وتظل المحبة الصوفية بما فيها من مراتب ومصادر متعلقة الألوان، كثيرة الخيوط، وتظل سبباً على حالة السكر التي يتشبه فيها الصوفي، "فالجملة الإلهية هي موضوع الإسكندر، وهي الباءيل الحمري الذي يسبب النشوة والفرح الروحيين والصوفي في حالة وجد بلهية أو في حل تحلي الحق عليه بلهية ينمره فيض من اللغة الروحية تطفئ على كل كيانه ويستير الانتشاء بها حركة في البطن لا يسكن من مدافعتها فتظهر العريضة على الجوارح، نغزناً لهذه الحركة الانشائية الباطنية، ثم لما تزول عنه منزلة الخلد تعود جوارحه إلى السكون مصحوبة بالاسترخاء والسكون"<sup>(١)</sup>.

وكثيراً ما ترتبط حالة السكر بالسطح، الذي يتجاوز فيه الصوفي الضوابط المرسومة وتختلط على اللغة، ويذهب وعيه فيقول كلاماً غلطاً قد لا يقبله في صحوه، لكنها أسواق السطح والسكر، وفي ضوء ذلك يمكن فهم قول الخلاج بعد بينه السابق (مزج ١٠، روحك)<sup>(٢)</sup>:

فهذا منك شيء مني      فهذا أنت أنا في كل حل

فهذا مثل على السطح الذي يتج عن السكر، ويتمه أو يمزج عنه في كثير من الحالات، وهو في جوهره يحمل معنى التعلق بالمحبوب، وشدة القرب منه،

(١) د. أمين عرفة، تجليات الشعر الصوفي، ص 338.

(٢) شرح فيضان ١٤، ص 251.

سأ يدل على خروج الشاعر على حدود العقل والمنطق، في استداد دلالات السكر وما يقتضيه من كلام مختلط يشبه الهذيان لأنه يأتي مع غياب العقل وورقابه المنطق، فيسّم أحياناً بالتلفائية، لكنه يتجاوز ما يمكن أن يقبله الإنسان الجماع ووعي الجماعة.

كما يأتي الحلاج بالألفاظ أخرى كالشرب والذوق والري، وهي مما يجري في كلام الصوفية في أحوال سكرهم، وفي استعارتهم لمعجم الخمر "ويعتبرون بذلك عمه يحذونه من ثمرات التجلي ونتائج الكشف وبوادر الواردات، وأول ذلك الذوق ثم الشرب ثم الري، فصفاء معطلاتهم يوجب لهم ذوق المعاني، ووفاء منزلاتهم يوجب لهم الشرب، ودوام مواصلةاتهم يقتضي لهم الري، فصاحب الذوق متساكر وصاحب الشرب سكران وصاحب الري صالح، ومن قوي حبه سرمد شربه، فهذا ثابت به تلك الصفة لم يورثه الشرب سكرًا، فكان صديقًا بالحق قاضيًا عن كل حقل، لم يتأثر بما يرد عليه ولا يتغير عما هو به، ومن صفا سره لم يتكدر عليه الشرب، ومن صلا الشراب له غذاء لم يصبر عنه ولم يبق بدونه"<sup>(1)</sup>.

وهذا الذي يقوله القشيري في رسالته عن أحوال الصوفية يقتضي دلالات هذه الألفاظ عند الحلاج، ويكشف عن أبعادها الصوفية، لتتفق ذلك وكما استخدمها أصحابه بعيداً عن المعاني العامة، مما لا يتصل بسبقها الصوفي. ومن ذلك قول الحلاج<sup>(2)</sup>:

وتترنح في رياض القلبي طورا      ونشرب من بحر العارفينا  
فلورثنا الشراب علوم غيب      تشفّ على علوم الأقدمينا

(1) القشيري الرسالة القشيرية، ص 77.

(2) ديوان الحلاج، ص 73.

فالشراب هنا مصدره بحل الملوين ويكون في حل من العلو والارتفاع، فهو يرتفع بفات الصوفي، إلى الحدود التي تبسح لها راحة ما لا يقرأ الآخرون، ورؤية ما لا يرون، وكأنه حالة مخصصة من الاطلاع على الغيب، لكنها ليست متاحة وليست ميسورة بل لها لوازمها من الشدة واستفراغ اليد، ومجاهدة الفات، ومغالبة الدنيد، ولذلك فهو "الشراب الصوفي ليس خمرًا تدمير الرأس وتفل الحواس، تضرب غشوة على القلب، بل هي على العكس توقف النفس وتمسح الوجدان وتخلو عين البصيرة وتفتح أمام القلب أرحب الأفق"<sup>(١)</sup>. ويقول الحلاج في السبق نفسه<sup>(٢)</sup>:

شربت من عائه ريثاً بغير فم  
والله مذ كان بالأفواه مشروب

والشاعر هنا يأتي بلفظة (مذ) عوضاً عن (خمر) المتوقعة في هذا السبق، لكنه لا يبعد كثيراً عن فكرة الشراب ودلالاتها الصوفية، بل إنه يمتصها بوصول إلى منزلة (الري) ويشير إلى دلالة مخصصة تربط الانواء بالروح من خلال ما نل عليه صيغة النفي (بغير فم) فهذا الري بجانب للمألوف ولما عهدته النفس من أحوال الشرب، لأنه شرب الروح، وانواء القلب المتبد في عذيب من يجب، ومن أجل اكتمال المفارقة الدلالية لا يكتفي بدلالة النفي لتخصيص الري، وإنما يأتي بمحطة تشبه أن تكون تعبيراً أو تلميحاً ثابتاً والله مذ كان بالأفواه مشروب وبذلك يؤكد اختلاف شربه وميلته وثبه للمألوف عند النفس، وكل هذا من نتائج التجربة الصوفية التي يمتثلها الحلاج تمثيلاً جليلاً.

(١) عندنا المراءى الشعر الصوفي، ص 300.

(٢) شرح ديوان الحلاج، ص 157.

ويوضح حالة الشرب عندهم ما يروونه من أن "شراب الحقيقة يتجلى الله به على بعض المخلصين الصالحين من عباده وينفرد به أصحاب الولاية والصالحين من أهل الحق كثرة من ثمرات جهلهم وريختهم، ولكن الشرب ليس إلى التجليات ولا لاندفاع فهو وسط لهذا ذلك أن الشرب قد شرب لكنه لم يرتو بعد ولكنه ليس ظلاً بالإطلاق ذلك أن الله تعالى يشهد على علم الهلبي في حالة لم يكن عنده ولكنه مع ذلك يطلب المزيد من الارتواء، فالشرب بهذا المعنى يكون في كل مرحلة من مراحل الولاية أي من طريق الولاية النقصية إلى الولاية الكاملة أو التامة"<sup>(1)</sup>.

ويكشف الخلاج عن الظما الذي لا يرويه الماء بل روي في الاتصال بالمحبيب، وعبء الحق، ومقدار جماعته من أجله وفي سبيل أن يرتقي مراتبه فيقول<sup>(2)</sup>:

فأنت عند الخضم عندي وفي ظمائي فأنت ربي

والصوفي - كما تبين - يظن ظمآن حتى يرويه شراب الحقيقة الذي يمنحه الحق لأوليائه، فالرّي أبداً مرتبط بالحق، متعلق به.

ويستحضر الخلاج بعض أصداء صورة الحمر ومتعلقاتها في أبيات تدور حول رؤيته الصوفية يقول فيها<sup>(3)</sup>:

فأجمع الأجزاء جمعاً من جسيم نسيات

... من هواي ثم نلث ثم من ملام فسات

(1) د حسن الشرنقاري ألفاظ الصوفية ومعانيها ص 201.

(2) ديوان الخلاج ص 77.

(3) شرب الخلاج ص 167.

فأزود الكل بلحى	تربها تسرب موات
وتعانقها بسقي	من كؤوس الدائرات
من جوار سقيات	وسواق جلوسات
فيها أتممت سبعا	أنبتت كل نبات

فالأيات تعرض لفقضية الخلق وإيجاد مكررات الـ "ألم، إذ تعود للعناصر الأولى، وتأتي إلى الجمع بينها، ثم تحضر الحمر والسقي من بعد لتكون علة في بث الحياة فيها. وقد استنهض الشاعر الكؤوس الدائرات والجوارح السقيات، مما يعمل بحقل الحمر، لكنه استعملها في سياق فكروي مرتبط بالرؤية الصوفية، فجردها من سياق اللهو الذي ترد فيه علة إلى سياق آخر من الجدبة التي تدل في التجريد وفي الاعتماد على نظم الأفكار، إلى الحد الذي لم يبد لأصدا الحمر أثر يذكر في التخفيف من التجريد الشديد.

وهذا كله يضي إلى غاية واحدة تستل في اعتماد العلاج على الـ "ألم المبرات الحمر في الشعر، والإنفلة منه في الكشف عن أحواله الصوفية مع ما قام به من تعديلات وإضافات في هذا السيل.

ومع أنه لم يبالغ في الاعتماد على حقل الحمر، إلا أنه فتح الطريق أمام غيره من المتصوفة لتطوير هذا السبق وتوسيعه في حقب لاحقة حتى أصبح أحد سبل القول الصوفي، وأحد وجوه افتراءه الدلالي.

## حقل الألفاظ الدالة على أعضاء الإنسان

يقف الصوفي في تجرته موقفاً متقفاً لكل ما هو ملهي، لأن تجرته روحية،  
محلولة في كل حين أن ترتفع في ممالك الروح، فتخلص من كل ما هو عسور.  
في سبيل الارتفاع إلى المعنوي، وتحاول أن تتجاوز الظاهر الدنيوي، لتصل  
الباطن اللدني، لعلها تغلب من قبضة المرضي الزائل إلى الأبدى الخالد، وكان  
- من هذا الوجه - محاولة للخلود وتحقيق اتزان الذات الإنسانية، عن طريق  
مفارقة المألوف إلى غير المألوف، والتخلص من البشري للتخلق بوصف ما هو  
إلهي.

وهكذا تنفي التجربة الصوفية كل ما هو أرضي، وتبني أن تشغل به، لعل  
تفرغها للحق، وانصرافها الكلي إليه بساندها في صعودها ومراجعتها إليه  
وتكون بداية المريد أن يوطن قلبه على ذكر الله، ويمدرب نفسه على الجماعه  
والتطهر، فينظر هواجس النفس ومتعلقاتها وطموحاتها، إلى طموح أوحدهم  
الوصل المرغوب فيه، والقرقي في المراتب التي قد توصل إليه. وهكذا يبدأ انشغال  
الصوفي عن بدنه أو جسمه، وتوجيه أعضاء البدن بكل طاقاتها وحواسها إلى  
الغاية الوحيدة التي تنور نفسه لها.

ويبدو أن تعمل الصوفي مع البدن وأعضائه ومتعلقاته فنام على أسلح  
الفناء، إذ الجسد ملق بالبدن متصل بالدينه ولا بد من توجيهه للخلاص من  
الدينه والفراخ من شؤونها سماً وراء الحيلة الأخرى التي ينشئ فيها المرء عن  
جسمه وتظل الروح في مدارات الخلود والأزل.

وفي الذكر الذي يبدأ به المريد بوجه الصوفي كل جوانحه وأعضائه لتكون  
عونا له على الذكر، وتسهم في أداء وحدة شعورية ينتجها الصوفي عبرها إلى الحسن  
ينشد ويخطبه ويحاول أن يتقرب منه، انتهاء للوصل، ورغبة في المشاهدة.

يسلك الحلاج هذا السبيل، ويث دلالات شئ تشير إلى موقفه من يده،  
وتوجيه أعذاره وجوارحه لتكون أطرافاً في هذه التجربة التي اختارها وتولاه بها.  
وتكثر الألفاظ المتعلقة بالإنسان في شعر الحلاج حتى تشكل حقلاً خصباً  
عمله أسماء الأعضاء المادية، وأسماء جوارح الإنسان وحواسه، وبعض متعلقاته  
ويمكن أن يقسم هذا الحقل إلى المجموعات التالية وفق ما بينها من تجانس أو تقارب:

- العيون، النظر، البصر، الطرف، الأجناف، الحجاب، اللحاح
- البدان، اليمين، الشمال، الكف، الأتمل
- الوجه، الخد، الجبين
- النهم، اللسان، الشفتان
- الأذن، السمع
- البدن، الجسم، البد
- القدم
- القلب، الفؤاد، الجنان، السويده، الشفاه، الكبد، الأحشاء
- العقل، القلب، الفكر
- الجوارح، الروح، الضمير، النفس، النفس، المهجة، المخاطر، الحقل، السريرة  
(السرائر).
- الجلد، العظام، الرفات
- الرأس، الدم
- العضو، المفصل
- أصوات: صوت، نطق، همس، خرس، صمت، سكوت.

يشكل هذا الحقل معجماً واسعاً من الألفاظ الدالة على أعضاء الإنسان  
أو متعلقاته، إذ يقترب من مائتين وخمسين لفظاً، تعتمد ألفاظ استخدامها وتنوع  
دلالتها وفق السياق الذي ترد فيه، ومعنى هذا أن الحلاج استعان بهذا المعجم في  
إنشاء دلالاته، والوصول إلى معانيه، ويعني أيضاً أن الاختيار الذي عمد إليه الشاعر  
يتمثل نظاماً أسلوبياً مميزاً للظاهرة الدلالية عنده.



وعند متابعة ورود اللفظ هذا المصمم عند الحلاج، يلاحظ أنها كثيراً ما ترد مضافة إلى به التكلم أو إلى ما يشير إلى ارتباطها بالشاعر نفسه أي أنها لا تعني مطلق الدلالة، وإنما هي مقيدة على ما يخص الشاعر وحده، وينفي ذلك إلى تأكيد التجربة الذاتية في شعر الحلاج، وانشغاله بالفرد الشاعر، فهو يبدأ من ذاته ويعبر عن تجربته الخاصة التي تمثل رحلة المرید في معرفته ومعرفة.

ويؤدي الانشغال في الذات ومشغلتها وتجربتها إلى النقيض عن الشكل العام، والهم الجماعي، وكلن الحلاج اختار الشعر أو خصصه للتعبير عن التجربة الصوفية الذاتية مع أن كتب التراجم تشير إلى انشغاله بالشؤون العامة - كما جله في تمهيد هذا الكتاب - فشعره من هذه الناحية مستقل عن نشاط الجماعة وحركة المجتمع، ولذلك لا ينطق بما يمثل الآخرين، أو ما يعبر عنهم، وإنما يظل غلغلاً لصوته الذاتي المفرد ولا يحضر من (أصوات الشعر الثلاثة)<sup>(1)</sup> غير هذا الصوت الغنائي المفرد.

وقد يرى القارئ ملامح الخطاب التي تنفل بعض المقطوعات إلى شكل قريب من الرسالة، لكن الشاعر في غنائه ووسائله لا يخرج عن حدود التجربة الصوفية الذاتية.

وفي ضوء ذلك يمكن فهم ما يعمد إليه الشاعر من ذكر متعلقات الجسم وأعضائه، فهو ينظر إلى الذات التي تبدو محنة في الجسم الإنساني، ولا ينظر إلى الآخرين، ولما هو خارج عن الذات أو بعيد عنها يقول الحلاج على سبيل التمثيل<sup>(2)</sup>:

وأين وجهك؟ مقصوداً بنظري

في بطن القلب؟ أم في نظر العين؟

---

(1) انظر: من: من: إنبوت أصوات الشعر الثلاثة في كتاب: مقالات في النقد الأدبي، ترجمه د

لطيفة الزيات مكتبة الأمل للدراسة، دت: ص 6 وما بعدها.

(2) شرح ديوان الحلاج، ص 299.

يسلك الحلاج هذا السبيل، ويمتد دلالات شتى تشير إلى موقفه من بدنه، وتوجيه أعضائه وجوارحه لتكون أطرافاً في هذه التجربة التي اختارها وتولاه بهذا وتكثر الألفاظ المتعلقة بالإنسان في شعر الحلاج حتى تشكل حقلاً خصباً عنه اسمه الأعضاء الملتصقة واسمه جوارح الإنسان وحواسه وبعض متعلقاته، ويمكن أن يقسم هذا الحقل إلى المجموعات التالية وفق ما بينها من تماس أو تقارب:

- العيون، النظر، البصر، الطرف، الأجفان، الحاجب، اللحظ
- اليدان، اليمين، الشمال، الكفة، الأنامل
- الوجه،<sup>١</sup> الجبين
- الفم، اللسان، الشفتان
- الأنف، السمع
- البدن، الجسم، الجسد
- القدم
- القلب، الغزاة، الجنان، السويقات، الشفاه، الكبد، الأحشاء
- العقل، اللب، الفكر
- الجوارح، الروح، الغصير، النفس، النفس، الهجة، الخاطر، الخلد، السريرة (السرائر).
- الجلد، العظام، الرفات
- الرأس، الدم
- العضو، المفصل
- أصوات: صوت، نطق، همس، خرير، صمت، سكوت

يشكل هذا الحقل مجعماً واسعاً من الألفاظ الدالة على أعضاء الإنسان أو متعلقاته، إذ يقترب من مائتين وخمسين لفظة، تتعدد ألفاظ استخدامها وتنوع دلالتها وفق الـ "ق" الذي ترد فيه، ومعنى هذا أن الحلاج استعان بهذا المعجم في أدائه دلالاته والوصول إلى معانيه، ويـ "ي" أيضاً أن "الـ" سيل الذي عمد إليه الشاعر يمثل نمطاً أسلوبياً مميزاً للظلمة الدلالية عنده.

وعند متابعة ورود ألفاظ هذا المعجم عند الحلاج، يلاحظ أنها كثيراً ما ترد مضافة إلى به التكلم، أو إلى ما يشير إلى ارتباطها بالشاعر نفسه، أي أنها لا تعني مطلقاً الدلالة وإنما هي مفيدة على ما يخص الشاعر وحده ويقضي ذلك إلى تأكيد التجربة الذاتية في شعر الحلاج، وانشغاله بالفرد/ الشاعر، فهو يبدأ من ذاته ويمبر عن تجربته الخاصة التي تمثل رحلة المريد في معرفته ومطرقه.

ويؤدي الاستغراق في الذات ومشاغفها وتجربتها إلى التخلي عن الشكل العام والهم الجماعي، وكان الحلاج ينتظر الشعر أو خصه للتعبير عن التجربة الصوفية الذاتية مع أن كتب التراجم تشير إلى انشغاله بالشؤون العامة - كما جله في تمهيد هذا الكتاب - فنعرض من هذه الناحية مستقل عن نشاط الجماعة وحركة المجتمع، ولذلك لا ينطق بما يمثل الآخرين، أو ما يمبر عنهم، وإنما يظل مخلداً<sup>(1)</sup>، سواه الذاتي المفرد ولا يضر من (أصوات الشعر الثلاثة)<sup>(2)</sup> غير هذا الصوت الغنائي المفرد.

وقد يرى القارئ ملامح الخطاب التي تنقل بعض المقطوعات إلى شكل قريب من الرسالة لكن الشاعر يغمثه ورسالته لا يخرج عن حدود التجربة الصوفية الذاتية.

وفي ضوء ذلك يمكن فهم ما يعمد إليه الشاعر من ذكر متعلقات الجسم وأعضائه فهو ينظر إلى الذات التي تبدو محددة في الجسم الإنساني، ولا ينظر إلى الآخرين، ولما هو خارج عن الذات أو بعيد عنها يقول الحلاج على سبيل التمثيل<sup>(3)</sup>:

واين وجهك؟ مقصوداً بنظرتي

في بطن القلب؟ أم في ناظر العين؟

---

(1) انظر: د. س. إليوت، أصوات الشعر الثلاثة، في كتاب: مقالات في النقد الأدبي، ترجمة د.

لطيفة الزيات، مكتبة الأمل، المصرية، دت. ص 61 وما بعدها.

(2) شرح ديوان الحلاج، ص 399.

فالوجه في الموضع الأول اتصل بضمير المطلب (الكلف) ومعني به وجه الحق الذي يتصل عنه ويتشغل به عما عداه ويكمل تعبده الآلهة منهي الحائر، لوجه التخل والبحث إلى نافذة القلب وإلى العين وكأنه يحمل انشغال حواسه بالحق بهذا التعبير الذي يفيض حيرة واشتياقاً

كما أنه يتجه إلى حواسه وإلى إسخاناتها الإدراكية لعله يتمرف إلى الحق ويتغرب من حقيقته ومما ما أدى إلى التبلات كثيرة في دلالته إذ مهما دقت الحواس البشرية ومهما أصاحت سمعها فإنها تظل عاجزة عن إدراك الحقيقة الكبرى وإدراك كنه الحق فكيف يوصاله ومشاهدته بما يطلبه التصوف، وتظل الحلاج يشده ويحمله؟

ويقول الشاعر أيضاً<sup>(١)</sup>:

لم يبق في القلب والأعضاء جراحة

إلا وأعرف فيها وعرفني

ويقول<sup>(٢)</sup>:

مكانك من قلبي هو القلب كله

فليس شيء فيه غيرك موضع

وحطتك دحي بين جلدي وأعظمي

فكيف تراني - إن فقدتك - أصنع

فهو يعرف الحق في جوارحه التي غلعت من كل ما يشغلها عن مطلبها أو يعوقها عن بلوغ مرادها ولذلك يرى الحق في جوارحه ويستشعره - في بعض أحواله - شديد القرب منه (بين جلدي وأعظمي) فيتخذ من أعضائه إشارات لقرب الحق ووسائل للاحتفاظ بقربه، والفهي في محبة حتى حدودها القصوى

(١) شرح ديوان الحلاج، ص 238.

(٢) المصدر نفسه، ص 235.

إن أعضاء الجسم عند الحلاج مفاتيح دلالية للتعبير عن التجربة، فهي تمثل ذات الشاعر في مجموعها لكنه يميز هذه الفاتح ويمزق جسمه ليرى أثر الحق فيه ويرى تمثله في الجوارح والحواس والأعضاء وكأنه يريد أن يطمئن نفسه أنه قد حقق المرات أو ألجز شروطه وحصل قريباً من مبتغاه وحده.

والأعضاء أيضاً مفاتيح لذكر الحق إذ اختلط بها لشدة ما ذكرته و تعلقست به، كما يتضح من قول الشاعر<sup>(١)</sup>:

وحصل قلبي فلوياً نيك واحدة للضم فيها وللآلام إسراع

وقوله أيضاً<sup>(٢)</sup>:

ما قد لي عضو ولا بفصل إلا وفيه لكم ذكر

وفي بيته الأول (وحصل قلبي) دلالة تعدد القلب وكثرته، وكأنه اتسع حتى صار فلوياً كثيرة، أخذت مكان الأعضاء كلها، مما يكشف عن مقدار تعويل الشاعر على القلب الذي يستغرق في الحق ويتوجه إليه، ويتعلق به، لكن عجزه عن الاتصال بمن يجب بورثه السقم والعلّة، ومثل هذه الدلالة يشير إليها الحلاج في مواطن مختلفة من امره كذا يقول<sup>(٣)</sup>:

نظري بده علي ربح قلبي وما جنى

وكقوله<sup>(٤)</sup>:

فكيف أصنع في حب كلفت به؟ مولاي قد ملّ من سقمي الطائي

(١) شرح ديوان الحلاج، ص 236.

(٢) المصدر نفسه ص 206.

(٣) المصدر نفسه ص 135.

(٤) المصدر نفسه ص 147.

فمجز النظر والقلب أودته العلة، وكأنه بئله ونوجعه يشكو نفسه  
الأعضاء، وعجزها عن الانطلاق إلى عالم الحق، والتواصل معه على نحو صريح، مما  
يطمح إليه الصوفي.

وفي سبيل أن يتخلص الحلاج من عجز الأعضاء وقدراتها المحدودة، يعتمد  
إلى مزج الحواس وخلطها لعل هذا المزج يؤول به إلى المراد فيقدم تشكيلات  
تقترب مما يسمى بتراسل الحواس، انطلاقاً من تجربته الصوفية، ويعيداً عن  
المذاهب الفنية التي تقدم هذا التراسل واعتنت به.

ومما يمثل امتزاج الحواس عنده قوله<sup>(١)</sup>:

تقل بعين العقل ما أنا واصفُ      فللعقل اصماغٌ وعة وإبصارُ

فقد جعل للعقل عيناً تربط بين الإبصار والتقل في تركيب واحد (عين  
العقل) لأنه لا يصف مظهراً طبعياً يمكن أن تلاحظه العين وحدها وإنما يعرض  
لما يحتاج إلى العقل والعين معاً ليصباحا حاسة واحدة هي (عين العقل) كما  
بسمها الحلاج. كما أن العقل يسمع، وبعبارة أخرى، فالشاعر لا يقنع بمحدود  
العقل، وإنما يعبر عن رغبته في توسيع<sup>(٢)</sup> المحيط حواسه كي يصبح بمكنه  
أن يرتفع إلى مستوى تقل الحق، وأسراره التي لا تدرك بالحواس الإنسانية المقيّدة  
أو المحدودة.

ويقول أيضاً<sup>(٣)</sup>:

أتراني أصني إليه بسري      كي أحي ما يقول من كلمات

فقد جعل وسيلة الإصغاء هي السري: (أصني إليه بسري) ولم يقل:  
(أصني إليه بسمي) مع أن لفظة (سمي) هي المتوقعة، بحيثها يحافظ على الوزن  
ولا يخرج عنه. ومعنى ذلك أنه تركها عن قصد لأن الإصغاء المراد لا يؤد به الأذن

(١) شرح ديوان الحلاج، ص 192.

(٢) المصدر نفسه، ص 175.

محدوديتها وعجزها وهكذا يصح الإصغاء بالسر، من أجل أن يتفهم الصوفي  
كلمات الحق التي لا يحيط بها السمع، ولا تتركها الأفق.  
ويقول في موضع آخر<sup>(١)</sup>:

فيك معنى يدعو النفوس إليك      وداءٌ يلد منك عليك  
لي قلب له إليك عيونٌ      نظراته وكله في يدك

فالنفوس تتجه إلى الحق لما فيه من معنى، ولأن دليله فيه، يلد عليه، أي أن  
الاتجاه إلى الحق لا يبنى على عوامل خارجية ولا يتصل بأسباب الخوف من الشر  
أو الرغبة في الجنة كما لا يبحث عنه فيما سواه، فهو الدليل على ذاته، ومعه أو  
حقيقته ليست مستقلة عنه، فالشاعر يميز هنا عن بعض أنكار التصوفة  
وتعللاتهم، لكنه في البيت الثاني يتحول إلى ذكر القلب وسيلة المعرفة عندهم،  
فجعل له عيوناً نظراته إلى الحق المخاطب والقلب كله في يدي الحق، قريب  
منه، متعلق به.

وهكذا تنفّ هذه الدلالة عن دابة الرؤية الصوفية، فهي لا تكون  
بصرية، وإنما هي بالقلب البصر، بل شديد الإبهام كما يتضح من قول الحلاج،  
عندما جعل للقلب عيوناً لا عيناً واحدة في إشارة دلالية إلى إطلاق القدرات  
الداخلية عند الصوفي، وأنها وحدها يمكن أن ترتفع به إلى الرؤية التي يتفصدها.  
ويلاحظ في استخدام الحلاج لأسماء ومتعلقات الإنسان، أنه يكثر من  
المتعلقات الدنوية ويكرر استخدامها كما يعتمد إلى تحويل الأعضاء المادية إلى  
معنوية، فعندما تتحول العيون إلى متعلقات بالقلب، فإنها تمثل تحولاً في مستوى  
الدلالة من الرؤية الخارجية المبنية على الإبهام، إلى رؤية داخلية قوامها  
البصيرة والتأمل.

(١) شرح ديوان الحلاج، ص 318.

وهذا التحول يؤثّق الأبعاد الجوانية للتجربة الصوفية، ويزيد من إيضاحها  
 إذ أنه عدول دلالي علم لما يحمله من إشارات توضح طبيعة هذه التجربة واختلافها  
 وأما - فيما ترد أسماء المتعلقة بالمعنى، كأن يذكر القم أو القدم أو غيرهما  
 فإنه كثيراً ما ينفي الملقى، أو يبطل وظيفته ليحولها في الحتم إلى دلالة معنوية. تظل  
 سفة مع التجربة الوجدانية للشاعر، ومنسجمة مع الطبيعة المعنوية عند  
 المصوفة. وتعلقهم بالروحاني دون المادي، وهذا ما غمطه بعض أبياته كأن يقول<sup>(١)</sup>:  
 إني ارتقيتُ إلى طوبى بلا قدمٍ      له مراقٍ على غيري مصاعبُ  
 وخضتُ نرا ولم ترسب به قلبي      خلقت روعي وقلبي منه مرعوبُ  
 حصلاؤه جوهر لم تذلُّ منه يدُ      لكنه بيد الإلهام منسوبُ  
 شربتُ من مائه ريثاً بغير فسم      والله منذ كان بالأفواه مشروبُ

فلأرتقاء لا يكون بالقدم، لأنه ارتقاء روحي، والروح هي التي تخوض  
 البحر. واليد لم تذل من جواهر بحر الحق، ولذلك يحولها إلى يد معنوية (يد الإلهام)  
 فيحول المعنى من الدلالة المادية التي تؤذيها وظيفة اليد في الأصل، إلى دلالة  
 روحية مرتبطة بالفهم والإدراك، وإسك المعاني لا الأشياء، وكذا القم متني عن  
 الشرب، أو أنه ليس وسيلة للشرب لأن الروح هي التي تصل إلى الماء البعيد  
 ومرتبة هذه التغيرات التي تمثل نقيضاً للمعني، وإعلاءً للمعنوي، إلى التجربة  
 الصوفية التي تتحوّل حول المعنوي العرفاني، وأما الملقى فليس له موضع فيها  
 سوى أنها تنفيه وتتجاوزته بوصفه بشكل عائقاً عن بلوغ المراد  
 ويشير الحلاج إلى انصرافه إلى الحق وحده، من خلال الرؤية الداخلية التي  
 يكشف عنها شعره، فيقول مثلاً<sup>(٢)</sup>:

(١) شرح ديوان الحلاج، ص ١٥٧.

(٢) الشعر نفسه، ص ٢٢٥.



أقلب قلبي في سواك فلا أرى سوى وحشي منه، وأنت به أنسي

فالرؤية الخارجية إلى الآخرين، وإلى كل ما هو خارج الذات يورثه الوحشة، فبه يقلب قلبه في سوى الحق من متعلقات الدنيا وشؤونها من بشر أو متاع، فإنه لا يرى سوى الوحشة، فالعالم موحش وفارغ، أما مصدر الأنس فهو الحق وحده. ولذلك يكف عن هذا التقلب، ولا يجرّبه إلا ليتذكر أن منبع وجوده مرتبط بمن يحفظه في القلب، ومن تعلقت به جوارحه، فنسيت كل ما عداه.

ومن اللافت أنه يذكر القلب ومتعلقاته خمساً وثلاثين مرة، بينما يذكر العقل ومتعلقاته إحدى عشرة مرة، وهذا يعزز ما جاء في غير موضع وسبق من هذا الكتاب من أن تجربة العلاج بل والصوفية علمة تجربة حب مختلفة يتركز حضورها في القلب وفي كل ما هو روحي ومعنوي.

ولذلك يظل القلب مما يعرك عليه الصوفي، ويبالغ في إعلانه والاعتماد به، لأنه الطريق إلى المعرفة الصوفية وإلى حدوسها وكشوفها الجوانية، أما العقل فإنه ذكره أحياناً لكنه يحاول أن يطلق حدوده كي لا يظل مرتبطاً بالنطق والبراهين لأن الصوفية في أ. أسها تجانب العقلي والبرهاني، وتتجه إلى الوجدان والمعرفة القلبية الحسية.

وكثيراً ما يرد ذكر العقل في إطار من النفي لأن العلاج لا يرى فيه شيئاً كلفياً أو ممكناً لمعرفة الحق، وللاتصال به، فالقلب وحده يوصل إلى الرؤية التي يريدها الصوفي<sup>(1)</sup>.

رايت ربي بعين قلبي      فقلت: من أنت، فقلت أنت

(1) شرح ديوان الخلاج، ص 149.

## حقل الحروف والأعداد

عني المتصوفة بتطوير دلالات خاصة للحروف والأعداد في سياق بحثهم عن لغة خاصة تتناسب مع الرؤية الصوفية وقد أخذوا من الدلالات الرمزية الممكنة للحرف والعقد معتمدين على موروث واسع لتلك الدلالات " فلم ينشأ رمز العدد في العرفانية الصوفية من فراغ خالص، إذ يظل التحليل التاريخي وتتبع التقلبات القديمة على أن ثمة بتابع متعلقة لهذا الرمز الذي حظي بوفرة من الأشكال والمعاني والمفاهيم المجردة"<sup>(1)</sup>.

ولا بد أنهم التفتوا إلى الحروف المقطعة في أوائل السور القرآنية، فالتفتوا إلى هذا المظهر الإعجازي وحاولوا أن يفيدوا منه، وهم يسرون في طريق مختلفة عن بقية المفاهيم، فجعلوا للحروف والأعداد دلالات أكثرها غموضاً ملتبساً لا يفهم إلا في ضوء المجامعة الصوفية نفسها ونظرتها إلى اللغة وطريقتها في اشتقاق أساليب جديدة تتناسب مع كشفهم ورؤاهم.

والصوفية " يدركون أن الحرف الذي يتوسلونه (حرف) بمعنى حافة وحد والحرف (حرف) بمعنى المدلول والتضمير والانحرافه وأن (الحرف مقام حجاب) ولذلك - أسقطوا عن اللغة وظيفتها التوسلية، وأشعلوها بطلقة كشفية رائية، ولقحوها بمحدوس ورموز وتلوينات"<sup>(2)</sup>.

ويبدو استخدام الحلاج للحروف والأعداد في مرحلة مبكرة من حبه التصوف مثلاً على هذا النمط من اللغة الإشارية الفلسفية وهي لا تستند في غموضها إلى الصور الفنية أو الخيال الشعري، إذ قلما تتوصل أقطاب التصوير، وإنما

(1) د. عفيف جوفة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 388.

(2) طاهر بن علي، حرف الحرف طاء، الدار الأعلمية، عمّان، 1998، ص 7.

تستند إلى الدلالات الجديدة التي تستلزم لغة تخالف في إشاراتنا وعبراتها مألوف اللغة وعتواها الدلالي

ويبدو أن الحلّاج "عرف أسرار الحرف وطبيعته الوجودية والكونية، وأدرك نسقاً باطنياً من انساق الإعجاز القرآني، فقد أخذ أصول النسق الحرفي عن شيخه سهل التستري صاحب (رسالة الحروف) و(التفسير)، كما فقه نظرية الحرف النبية ومصلحهما الفلسفية والمفعية، ولعل في (الجنفر) تكمن حقيقة رؤيته، وقد التزم بمنهج تكلفي يقتضيه بأسرار الطبيعة الرمزية"<sup>(1)</sup>.

وما يمثل رؤية الحلّاج للحروف، ما ذكره في كتابه (الطوايس) في قوله "ما أظن أن يفهم كلامنا سوى من بلغ القوس الثاني والقوس الثاني دون اللوح، وله حروف سوى أحرف العربية لا يداخله حرف من حروف العربية إلا حرف واحد هو الميم"<sup>(2)</sup>.

فهو يشير إلى الآية ﴿فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَىٰ﴾<sup>(3)</sup> ويفيد من دلالتها لكنه ينفذ إلى تأويلات صوفية، تدخل فيها النظرة إلى الحروف، وما يوضح هذه النظرة قول الحلّاج "في القرآن علم كل شيء، وعلم القرآن في الأحرف التي في أوائل السور، وعلم الأحرف في لام الألف، وعلم لام الألف في النقطة، وعلم النقطة في المعرفة الأصلية، وعلم المعرفة في الأزل، وعلم الأزل في المشيئة، وعلم المشيئة في غيب الموت، وعلم الغيب ليس كمثله شيء، ولا يعلمه إلا هو"<sup>(4)</sup>.

---

(1) د. عبدالمعطي أمين أحمد التراث الأدبي للحلاج، ص 111.

(2) الحلّاج، كتاب الطوايس، تحقيق بولس اليسوعي، طبعة جامعة مكتبة ابن سينا بولس، 1988، ص 14.

(3) سورة النجم آية 9.

(4) د. عبدالمعطي أمين أحمد التراث الأدبي للحلاج، ص 111.

ويقول أيضاً في إنشودة أخرى "القرآن لسان كل علم، ولسان القرآن الأحرف المؤلفة، وهي مكتوفة من خط الاستواء أحله ثابت وفرعه في السعد وهو ما دار عليه التوحيد"<sup>(١)</sup>.

وهذا كله يدل على معرفة الحلاج بالحروف واعتمده بدلالاته وقد أفاد من هذه المعرفة في شعره فلجأ إلى دلالات الحروف والأعداد في ثمانين قصيدة أو مقطوعة وورد استخدام الحروف والأعداد في عشرين بيتاً منها ومن ذلك قول الحلاج<sup>(٢)</sup>:

واللام بالآلف المعطوف مؤتلف

كلاهما واحد في السبق معتل

وفي التفريق اثنان إذا اجتمعا

بالافتراق هما عهدٌ ومولاء

نلاحظ هنا حرفي اللام والآلف وقد ذكرهما في النص المذكور سابقاً "وعلم الأحرف في لام الآلف..." كما آلف الديلمي<sup>(٣)</sup> كتاباً باسم (عطف الآلف المألوف على اللام المعطوف) وقد تعرض لهذه الآيات وعلق عليها وأفاد به كهل الشبي - شرح ديوان الحلاج - في تقريب المعنى للإيهام، فقال "ويشير الديلمي إلى أن اللام التي تشير إلى الإنسان تتحد بالآلف التي تشير إليه

---

(١) الحلاج، الطواسين والتعليقات، مط. منشورات الأمد بطنجة، 1991، ص 93.

وانظر: د. عبدالوهاب أمين أحد التراث الأدبي للحلاج، ص 111.

(٢) شرح ديوان الحلاج، ص 142.

(٣) الديلمي، عطف الآلف المألوف على اللام المعطوف، تحقيق ج. ك. فقيه، مطبعة المعهد العلمي الفرنسي بطنجة، 1962 (وقد ذكر الشبي أن المؤلف من أعلام القرنين الرابع والخامس الهجريين واعتمد على كتابه في تفسير شعر الحلاج).

- سبحانه - لتجمل منهما شيئاً واحداً، كما كانا في البدء وقبل الخلق، ويفهم من هذا الرمز الذي يكون حرف النفي (لا) أن الانفصال الذي يراه الناس بين الله تعالى وخلقه، ما هو في الواقع إلا اتصال ظنهم نفي، مثل (لا النافية) وحقيقته اتحاد ومن هنا فله تعالى والإنسان هما في الاقتران مول وعبد. وفي الحقيقة ذات واحدة يوحدنا العشق باعتباره صفة ثابتة في الطرفين"<sup>(١)</sup>.

ويتبين هنا غموض هذا الرمز، والتبس دلالته، إذ يصعب أن يعرف من لم يطلع على دلالته عند الصوفية، ويظل أقرب إلى أحجية أو لغز مبهم، إذ لا يعين السبق على فهمه لأنه معنى مغموض، يوصى إلى دلالة صوفية أرادها الشاعر، يفهمها أصحاب الذنب ولا يفهمها سواهم من لم ينف على إشارات الصوفية ويقول الحلاج أيضاً<sup>(٢)</sup>:

أحرف أربع بها علم قلبي	وثلاث بها صومي وفكري
ألف تألف الخلائق بالص	لغ لا أم على الملامه تجسري
ثم لام زلف في المعاني	ثم هـ بها أميم واندي

والحروف الأربعة هي التي يتكون منها لفظ الجلالة (الله)، لكن جمعها وتشكيل الكلمة التي تجتمع فيها لا يشكل الدلالة النهائية له بل لكل حرف منها معنى، يشير إليه الشاعر بحفله وتستر، وقد اجتهد الشبي في الكشف عن دلالات هذه الحروف فقل "يدو أن الحلاج قصد تشويق لفظ الجلالة على الوجه التالي:

الألف ( الممزقة ) : آدم بوصفه أول المخلوقات البشرية

اللام الأولى : لعزائيل - اسم إبليس الأول - بوصفه موضوع الملامه

(١) شرح ديوان الحلاج، ص 144، وانظر: الديلمي، عطف الألف المؤلف، ص 44-45.

(٢) شرح ديوان الحلاج، ص 214.

## اللام الثانية : المزة التي تغلب النفي إلى إثبات

الماء : للاموت الإلهي والمهيولي الأسمية التي يستمد الإنسان كماله من اتحادهما. والله أعلم<sup>(١)</sup>.

ويعتمد هذا التأويل على الإلفظة من طريقة المتصورة في تضمين كل حرف دلالة تتصل بلفظة يظهر فيها هذا الحرف. وربما يكون الحرف الأول فيها أو الأول من بين حروفها كما أفلا من طريقة الحلاج نفسه في تفسير الحروف كقول في كتاب (الطواسين) في تفسير لفظة (عزازيل): "اشتق اسم إبليس من - نمين عزازيل لعلو منته والزاء لأزديك الزيلة في زيادته والالف آراؤه في إنشئه والزاء الثانية لزهدته في رتبته واليه حين يلوي إلى علم سابقته واللام مجلدته في لئنه"<sup>(٢)</sup>.

ويشكى الحلاج على الحروف في أبيات عديدة من قصيدة دائية، مركزاً على الحرف الأول من اللفظة، مع إضافة الحرف إلى اللفظة، فيشكل حيناً جديدة من الإضافة تستند إلى ما يستمد من طاقة الحروف الدالية، فيقول<sup>(٣)</sup>:

كتبته إليه بنهم الإشره	وفي الأنس فتشت نطق العبره
كتاباً له منه عنه إليه	يترجم عن غيب علم الإشره
يسواو الوصل وقال الدلال	وحده الحيا وطبه الطهره
وروا الوفاء وحده الصفه	ولام وحده لعمر مناره
على سر مكنون وجد الفؤاد	وحده الحفله وشين الإشره

(١) شرح ديوان الحلاج، ص 213.

(٢) الحلاج - الطواسين تحقيق بولس اليسوعي ص 30.

(اللفظة لئنه غير واضحة المعنى ولعلها مصحفة عن: بليته ٤٢ وردت في طبعة دار الأمد ص 48).

(٣) ديوان الحلاج، ص 45.

وهذه القصيدة مما أضفاه الشبلي إلى شعر الحلاج، مما لم يظهر في (شرح ديوان الحلاج) وقد ذكر في الحاشية أنها "قصيدة من أصل واحد وهي صعبة المراس جداً"<sup>(1)</sup>، ومصدر صعوبتها وخفها دلالاتها أنها مستغرقة في الإشارة والعبارة مما يعمد إليه المتصوفة في لغتهم الخاصة ولعلها تحتاج إلى ما اشترطه الحلاج نفسه في مقولته المشهورة "من لم يقف على إشاراتنا لم ترشد عباراتنا"<sup>(2)</sup>، وهي تفيض بالإشارات الصوفية ويذكر فيها (علم الإشارة)، ثم يشكل تركيبات غامضة يستخدم فيها الحلاج ألفاظ الأول من كل لفظة ومن تشكيلاته الأخرى قوله<sup>(3)</sup>:

أرجع إلى الله إن الغلبة لله

فلا إله - إنا بالفت - إلا هو

وإنه أفع الخلق الذين لهم

في الميم والعين والتقديس معنة

معنة في شفتي من حل متعقدا

عن التهجّي إلى خلق له فاعموا

فإن تشكّه فدبّر نول صاحبكم

حتى يقول - بنفي الشك - هذا هو

فلهم يفتح أعلاء وأسفل

والعين يفتح أقصاه وأدنى

(1) ديوان الحلاج، حاشي 1، ص 43.

(2) عبدالكريم الباني، دراسات فنية في الأدب العربي، ص 204.

(3) شرح ديوان الحلاج، ص 309.

يفيد الحلاج في هذه المقطوعة من دلالة حرفي الميم والعين ومنها تشكل لفظة (مع) وهي واردة في البيت الثاني، وأفاد من إيجلاتها تقسمها إلى الحرفين: الميم والعين ليدلل على تعلق الحلق بهما. كما أن لفظة (معنى) التي يبدأ بها البيت الثالث تبدأ بهما ويذكر التهجي ثم يفيد من إيجاته فيعرض للحرفين في إطلار صوتي دلالي، وكأنه يترجم بطبيعتهما الصوتية ويتلفذ بما تحمله من إيجله إلى الأوتار بلحني (مع - معناه).

وقد أشير النبي إلى بعض هذه الدلالات ووضحها في شرحه نقل : " نرجع أن يكون المراد بالميم والعين كلمة (مع) إشارة إلى المعية مع الله ونظراً إلى مولد تعالى ﴿ مَا يَكُونُ مِنْ نَحْوِ ثَلَاثَةِ أَلْفٍ هَوْرًا بِهِمْ وَلَا خَمْسَةَ أَلْفٍ هَوْرًا سَادِسُهُمْ وَلَا أَدْنَى مِنْ ذَلِكَ وَلَا أَكْثَرُ إِلَّا هُوَ سُبْحَهِ إِنَّا كُنَّا ﴾ <sup>(1)</sup> على أن يفتر ذلك بالتفديس له تعالى والتسليم إليه والتوكل عليه" <sup>(2)</sup>.

كما يستخدم الحلاج هذه المعاني الخفية في الحروف في مقطوعة يعبر فيها عن عبادته فيقول <sup>(3)</sup>:

فيلتسي له سنة الحرف	من بينها حرفان معجومان
حرفان أصلي وأخر شكله	في العجم منسوب إلى إيماني
نقلاً بسا رأس الحروف أصلها	حرف يقوم مقام حرف ثاني
أبصرني بمكان موسى قائماً	في النور فوق الطور حين تراني

فهذه الأبيات في حروفها المفرقة تشتمل على لغز حله كلمة (المحك) كما

(1) سورة الجاثية آية 7.

(2) شرح ديوان الحلاج، ص 310.

(3) المصدر نفسه، ص 293.



بين النبي شرح ديوانه، ويوضحه فيقول "ومدار اللز من الناحية اللفظية إن الاتحاد الذي هو مدار عبقة الحلاج هـ - يتكون من ستة أحرف هي: (ا، ت، ث، ج، د، هـ) من بينها حرفان معجومان هما التاء مكرونة فأحدهما أصلي هي التاء الثانية، (وأخر شكله) أي مثله وهي التاء الأولى، منسوب إلى إيمان الحلاج وهي الوحدة أو التوحيد المطلق، وهكذا بدأ رأس الحروف - وهو الألف - وأمام الحروف البقية حرف التاء الذي يقوم مقام الواو في الأصل (أو تحك) التي صارت (اتحك) بالإبدال تطبيقاً لقواعد الصرف، عندئذ صار الصوفي في حكم موسى على الطور لما تجلس له ربه فخر صمغاً أو فني عن نفسه لاتحكه بلفظه، وعجز نلسونه عن استجلاء سبحت الجلاء" (١).

وواضح أن الحلاج الصوفي يريد أن يبلغ ما يبلغه موسى عليه السلام، مع محافظته على إيمانه بالتوحيد أي أنه يريد أن يواصل الحق، ويتقرب بنلسونه من لاهوته، وهو يفيد من الطغلت الدلالة التي تحملها الحروف ليصوغ رغبته في أحرف مقطعة، مما يخفي مراده، ويمتدح سترأ من الغموض، كما يحوله إلى ما ينسبه الذكر والمجاملة التي ينتهي فيها كلمة (اتحك) حرفاً حرفاً وكأنه يلحس من معانيها الكثيرة، ويرغب في الترنم بهذا لعله يحل في معناها بحروفها مجتمعة. أما لفظة (توحيد) فيحبر عنها في مقطوعة من ثلاثة أبيات، بملسوب مغلوب، لما فعله في المقطوعة السابقة، يقول (٢):

ثلاثة أحرف لا عجم فيها	ومعجومان وانقطع الكلام
فمعجوم يشاكيل واجديه	ومتروك يصفه الأناس
ويبقى الحرف مرموز معنى	فلا ستر هنك ولا مقل

(١) شرح ديوان الحلاج، ص 293-294.

(٢) المصدر نفسه، ص 256-257.

وقد فُسر الشيء هذا اللغز مستعيناً ببعض المصادر، ويقول "المقصود بهذا اللغز الشعري كلمة (التوحيد)، فالتاء والياء فيها معجنتان والواو والحاء والدال لا عجم فيهما والمعجوم الذي يشاكل واجديه هو التاء، والمتروك الذي يصفه الأناط هو الياء، ولعل الأول يرمز إلى اسم الله (التوابع) الذي يرجع إلى تيسير أسباب التوبة لعباده مرة بعد أخرى بما يظهر لهم من آياته، ولما الثاني فلعل المقصود به إبليس الذي يتضمن الياء من بين حروفه، وربما كذلك عزازيل، اسم إبليس الأول الذي يشتمل على هذه الصفة أيضاً<sup>(١)</sup>.

والخلاص في ابتداءه<sup>(٢)</sup> الرموز، لا يكتفي بما يعمد إليه من بناء اللغز، وإنما يحوّل كل حرف من الحروف المجزأة دلالة غبية في ظلاله، وهي دلالة لا يتيسر التأكد منها أو إدراكها لأنها - غالباً - دلالة غير مكشوفة وليس هناك ما يشير إليها فقد صاغها الشاعر أو اختارها بمعنى خاص، لم نل عليه من قبل، وضمن طرائق معقدة من الدلالات الحروفية الصوفية.

وهذا الحقل الذي تواسه الحروف والأعداد ظل منبعاً أساسياً للتعبير الصوفي، وتوسّع بعد الخلاص، حتى بلغ اكتماله عند الشيخ محيي الدين بن عربي<sup>(٣)</sup> الذي عني بلسان الحروف وأبرزها في شعره وتصانيفه المختلفة معتمداً على المعنى الباطن الخفي، الذي يمكن أن يكون روحاً مبتداً، يتيح للصوفي معاني لا تتيحها اللغة الصريحة.

(١) شرح ديوان الخلاص، ص 273.

(٢) انظر: د. حسن الشرفاوي، ألفاظ الصوفية ومعانيها، ص 138 - 140. و د. عاطف جبرفة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 400 وما بعدها.

## خاتمة

درس هذا الكتاب شعر الحلاج في ضوء الأسلوبية، فتناول بالتحليل المستويات اللغوية الثلاثة الصوتية والتركيبية والدلالية سبراً أهم السمد الأسلوبية عند الشاعر بالاستغناء الوصفي لشعره وبالإحصاء الذي تم من خلال حصر الظواهر الأسلوبية واللغوية الخاصة به مما ساعد على تحليل الكثير من الظواهر الأسلوبية وبيان وظيفة كل منها.

ابتدأ الكتاب بمقدمة عرضت لسيرة الحلاج عرضاً موجزاً، ثم اتبعت من التعريف بمدخل في مفهوم الأسلوب والأسلوبية لإبراز الملامح التي تميز هذا المنهج، وتفرقة عن غيره من المنهج.

تناولت في الفصل الأول (التحليل الصوتي) مجموعة ظواهر صوتية برزت في شعر الحلاج، فتبين لي توفره على إيقاع واضح ناتى من غلبة الأوزان الفعسية والمجزوءة، حيث جاوزت نسبتها ثلث الديوان، وهذا يتناسب مع التجربة الصوفية الذاتية للحلاج، وتعبير الحلاج عنها تعبيراً وجدانياً.

كما اتضح كثرة استخدامه للمقاطع الطويلة التي تمنح الصوت امتداداً يتناسب مع رغبة الشاعر الدائمة في خطاب الذات العليا وندائها ومتجاتها. ثمنا ذلك في كثرة استخدامه للقوافي المردوفة، والقوافي المؤسدة، والفنية المطلقة وحروف اللين.

ولفت رغبة الدائمة في بث معنى مخصوصة تتعلق بمحورية علاقته بالذات، العليا من خلال التكرار الكمي لبعض الأصوات كالأصوات المدحمة، وأصوات الصنبر، وصوتي المد والنون، والتي أشار بعضها إلى ميل الشاعر إلى مناجاة مظهر ورجائه واستعطائه وأوحى البعض الآخر بالألم والضعف والحزن الذي يعانيه.

كما لفت إلمامه على رؤى وأفكار ومشاعر معينة من خلال كثرة تكرار القوافي ذاتها في بعض القصائد والمقطوعات أو إتيانها بالضرب والمعروف المتماثلين، أو تكرارها ألفاظاً معينة على مستوى النص الواحد أو الديوان.

وتناولتُ في الفصل الثاني بضع ظواهر تركيبية شكلت عند الحلاج عدولات أسلوبية تميز بها كتركيب الإضافة ذات الجلفة والخصوصية والتي نسين لي أنها نمط أسلوبى يمكن نسبه إلى الحلاج. فقد وضع أسسه ونسج في استخداماته بما يتواءم مع تطور تجربته وخصوصيتها.

كما أضلت لديه تحويلات الضمائر التي شكلت حضوراً واسعاً في شعره وتنوعاً وتداخلأ بما يجعلها ظاهرة أسلوبية في تراكيبه اللغوية وتملتُ أساليبه الإنشائية فوجدت استخدام التثنية أكثرها ينصب على أسلوب الأمر بمعناه البلاغى راسماً عبره علامات أسلوبية كثيرة تحيط بخطابه للذات العليا.

كما ينصب على أساليب النداء التي خرجت في كثير من مواضعها إلى معان أخرى لعدم اشتمال تجربته على ما يسرّج ورودها على معناها الأصلي. وليمكن من التعبير عن العلاقة المخصوصة بين أطراف النداء علاقة المشق الصوفي في تعلّقها بالذات العليا.

وتناولت أنماط التوكيد لدى الشاعر بما هي أنماط تسهم في تعميق دلالاته وتأكيد ما سواء كانت توكيداً لفظياً أو باستخدام (إنّ) المشددة أو نون التوكيد الملحقة بالفعل المضارع، أو بالقسم أو بحرفي التحقيق (قد لقد). أو حروف الجر الزائدة.

أما الفصل الثالث من الكتاب فكان في التحليل الدلالي الذي كشف عن تجربة منجاسة تمتلك معالم الوحدة والتسلسل والذي دار في غرض واحد تمثل فيما يمرر عنه الشاعر من تجربة الوجد الصوفي والتعلق بالذات العليا وقد تم النظر في شعره اعتماداً على مبدأ الحقول الدلالية التي تنسجم مع الأسلوبية في نظرتها إلى الدلالة مما ساعدت على الكشف عن أهم الدلالات التي تنسج عند الحلاج. والحقول الواردة في شعره هي: حقل اللفظ الحب، وحقل اللفظ المعرفة، وحقل اللفظ الحمر، وحقل اللفظ الدالة على أعضاء الإنسان ومتعلقاته، وحقل الحروف والأعداد.

## ملحق

1- مختبرات من شعر الحلاج

2- مختبرات من أنجيل الحلاج

3- مختبرات من الطواسين



## مختارات من شعر الحلاج

إذا دعمتك خمول البعد	ونلّى الإيلى بقطع الرجا
فخذ في شمالك ترس الخسوع	وشدّ اليمين بسيف البكا
ونفك نفك كن خائفاً	على حذر من كمين الجفا
فإن جلدك المجيب ظلمة	نشر في مشاعل نور الصفا
وقل للحبيب ترى ذلتي؟	فجذلي بعفوك قبل اللنا
فوالحب لا تنثني راجعاً	عن الحب إلا بعروض النسي

\*\*\*\*\*

وأيّ الأرض تخلو منك حتى	تمالوا يطلبونك في السماء
ترامم ينظرون إليك جهرأ	وهم لا يصرون من العما

\*\*\*\*\*

ساحيلة العبد والاقدار جلوية	عليه في كلّ حلة أبها الراني؟
ألقه في اليم مكتوفاً وقل له :	إنيك إنيك أن تبسل بالام

\*\*\*\*\*

كتبت ولم أكتب إليك وإنما	كتبتُ إلى وحي بغير كتاب
وذلك أنّ الروح لا فرق بينها	وبين محبها بفصل خطاب

\* انظر : الحلاج ، العيران يليه كتاب الطواوين ، ص ٢٢٢ وأصلحه كمال بن مصطفى النسي .  
ط ١ ، منشورات الجمل ، ألمانيا ، ١٩٩٧ .

وكلّ كتابٍ صلبٍ منك وارد  
كفى حزناً أنّي أنفك حائباً  
إليك بلا ردّ الجوابه جوابي  
ما طلبت منك الفضل من غير رغبة  
كأنني بعيد أو كأنك غائب  
فلم أرَ قلبي زاهداً وهو راغب

• • • • •

سرّ السرائر مطويٌّ بآيات  
فكيف والكيف معروفٌ بظلمه؟  
من جانب الآخر من نور بطيئ  
تد الخلائق في عملة مظلمة  
فالنبيّ في اللغات بالغات  
بالظنّ والوهم نحو الحق مطلبهم  
فصداً ولم يعرفوا غير الإشارات  
والربّ بينهم في كلّ متقلب  
نحو السماء يتاجرون السموات  
وما علما منه طرف العين لم علموا  
مُجلّ حلالهم في كلّ ساعته  
وما خلا منهم في كلّ أولئك

• • • • •

رايت ربي بعين قلبي  
قلتُ من أنت؟ قلتُ: انت  
فليس لأين منك أين  
أنت الذي حَزَنَ كلَّ أين  
بنحو (لا أين) فلين أنت  
وليس للوهم منك وهم  
فيعلم الوهم أين أنت  
وجزّت حدّ الدنو حتّى  
لم يعلم الأين أين أنت  
ففي فتاتي ولا بفاتني  
سألتُ عني فقلتُ: أنت  
ففتيتُ عني وفتتُ أنت  
اشلّ سرّي إليك حتّى



وخلبَ عني حفيظٌ قلبي	عرفتُ سرِّي فلين أنتُ
أنت حياتي وسرّ قلبي	فحينما كنتُ كنتُ أنتُ
أحطتُ علماً بكلّ شيءٍ	فكلّ شيءٍ أرادَ أنتُ
فمنّ بالعفو يا إلهي	فليس أرجو سواك أنتُ

\*\*\*\*\*

واللّٰه لو حلف العثاق أنهم	موتى من الحبّ لو قتل لما احتسروا
قومٌ إذا هجروا من بعد ما وصلوا	ماتوا وإن علا وصلٌ بعده بعثوا
ترى المخبئين صرعى في ديارهم	كفتية الكهفة لا يدرون كم لبثوا

\*\*\*\*\*

فما لي بُعدٌ بقُدُّ عليك بعدما	تيفتُ أن القربَ والبعدَ واحدُ
وإني - وإن أمجرتُ - فاللجر صاحبي	وكيف يصحّ اللجر والحبّ واحدُ
لك الحمدُ في التوفيقِ في بعضِ خللٍ	لعمدِ زكيٍّ ما لفيركُ سلجُدُ

\*\*\*\*\*

أنتم ملكتم نوازِي	فهتُ في كلِّ وائي
ردّوا عليّ نوازِي	فقد علمتُ رقبتي
أنا غريبٌ وحيدٌ	بكم يطول انفرادي

\*\*\*\*\*

تلحّلُ الوجدَ وجدُ	والفندُ في الوجدِ فقدُ
والبعدُ لي منك قُربُ	والقُربُ لي منك بعدُ

وكيف يثبت ثباتي	وانت يا فرد فرقة
فذاك قلبك للذات	وليس من ذلك بُعد
والترك أثبت غير	والترك لا شك جحد
فجده من ذاك أني	بوصف غير أعد
أعد في الناس مول	لأنني فيه معد

\*\*\*\*\*

إذا بلغ الصب الكمل من الموى	وغلب عن المذكور في سطره الذكر
يشاهد حقاً حين يشهد الموى	بأن كمال العاشقين من الكفر

\*\*\*\*\*

انت المولى لي لا الذكر ولهي	حاشا لقلبي أن يعلم به ذكرى
الذكر واسطة تخفيك عن نظري	إذا توشح به من خاطري فكري

\*\*\*\*\*

وحرمه الوذ الذي لم يكن	يطمع في إفك الدمر
ما نالني عند هجوم البلا	بلى ولا مني الضر
ما قد لي عسر ولا ينصل	إلا وفيه لكم ذكر

\*\*\*\*\*

وما وجدت لقلبي راحة أبدا	وكيف ذاك وقد هيئت للكدر
لقد ركبت على الخفير، وأعجبا	عن يريد النجا في السلك الخطر
كأن من أمواج قلبني	مقلبا بين إصعق ومنحدر

الحرزُ في مهجتي والنارُ في كبدي      والدمعُ يشهد لي فاستشهدوا بعري

.....

قد كنتُ في نعمة الهوى بطيراً      فلحزكتني عقوبةُ البطيرِ!

.....

لو كنتُ كُتِفْتُ أسيراً بلسرائي      وبحتُ بالوجدِ في سرِّي واضمائي  
لكن اغلِ عليَّ ~~بعض~~ يعرفهُ      من ليس يعرفهُ إلا بالانكارِ  
تَكْمِنُ الهي إسرائاتي وإنْ كَثُرَتْ      في الخلق ما بين إيرادِ وإصدارِ  
ما لاح نورُك لي يوماً لا تَبْنَهُ      إلا تَنَكَّرْتُ منه أيْ إنكارِ  
ولا ذمُّكَ إلا بُهِتُ من طربِ      حتى اسرَّقَ أحشائي وأطملي

.....

حويْتُ بكلي كلَّ كَلَمَةٍ بما قدسي      تَكَنَّفني حتى كأنَّكَ في نفسي  
أَقْلَبُ قلبي في سِراكَ فلا أرى      سوى وحشي منه وأنتَ به أنسي  
فها أنا في حبسِ الحيلة مَنَحُ      من الأنسِ فاقبضي إليك من الحبسِ

.....

عجبتُ لكلي كيف يحملهُ بعضي      ومن ثقلِ بعضي ليس تحملي لرضي  
لئن كان في بطنِ من الأرض مضجَعُ      فقلبي على بطنِ من الخلق في قبضي

.....

ذكرةٌ ذكري وذكري ذكرةٌ      مل يكون الناكِران إلا معاً

.....

يا جامعاً سلك طرق الهدى      فما على الحق له موقف  
على طريق الجهل واعمل إلى      مولى له الاعمل ثنائف

\*\*\*\*\*

جئت روحك في روعي كما      يحيل العبر في المك الفتق  
فلما منك شيء مني      فلما أنت إنشالا ففترق

\*\*\*\*\*

اتخذ المشوق بالعائقي      ابتسم المومق للواسقي  
واشترك النكلان في حالة      فلتحقا في العالم اللحي

\*\*\*\*\*

مزجت روحك في روعي كما      تخرج الحمرة باللب الزلال  
فلما منك شيء مني      فلما أنت أنا في كل حال

\*\*\*\*\*

أيا مولاي دعوة مستجير      بقربك في بعلك والتلي  
لقد أوضحت أوضاع المعاني      بعرضكها بأثواب التجلي  
شفت جراً عن كل شغل      فكلي فيك مشغول بكلي

\*\*\*\*\*

فنى عليه الهوى ألا ينفوق كرى      وبت مكنحلاً بالصلب لم ينم  
يقول للمين جودي بالدموع فلما      تبكي بحمد والأف لنجد بدم  
فبين شروط الهوى إن الحب يرى      يؤس الهوى أبداً لجان من النعم

\*\*\*\*\*

أنا من أموى ومن أموى أنا	نحن روحان حللنا بدننا
نحن، مذ كنا على عهد الموى	تضرب الأمل للئلى بنا
فلما أبصرتني أبصرتك	وإذا أبصرتك أبصرتنا
أيها السائل عن قصتنا	لو ترانا لم تفترق بيننا
روحه روحى وروحى روحه	من رأى روحين حلّت بدننا؟

\*\*\*\*\*

أنت بين الشفاف والقلب تجري	مثل جري الدموع من أجفاني
وتحل الضمير جوف فؤادي	كحلول الأرواح في الأبدان
ليس من ساكن تحرك إلا	أنت حركته عفى الكبد
يا ملاً بدا لأربع عشر	فمن وأربع وانتين

\*\*\*\*\*

حلتم القلب ما لا يحمل البدن	والقلب يحمل ما لا يحمل البدن
يا ليتني كنت لذن من يلوذ بكم	عينا - لا نظركم - أو ليتني لذن

\*\*\*\*\*

طوبى لطرف فلان	ك بنظيرة أو نظرتين
ورأى جمالك كل يو	م مرة أو مرتين
يا زين كل ملاح	حوشيت من عجب وشين
أنت المقدم في الجمال	ل فلان مثلك أين؟ أين؟

\*\*\*\*\*

نلوبُ العاشقين لها عيونٌ	ترى مالا يراه النظروننا
والسنةُ بسرارٍ تنلجى	تغيب عن الكرام الكائنا
والجنحةُ تطير بغير ريشٍ	إلى ملكوتِ ربِّ العالمينا
وترتفع في رياض القدس طورا	وتشرب من بحر العارينا
فالورثا الشراب علومٌ غيب	تشفّ على علوم الأقدمنا
سوامدعا عليها نالقات	تبطل كسل دعوى المذعننا
عبداً انخلصوا في السر حتى	دنوا منه وصلوا واصلنا

\*\*\*\*\*

لا كتبتُ إذ كتبتُ ادري	كيف السيل إلى الكا
اننتني عن جمعي	فمرت أبكي عليك

\*\*\*\*\*

## مختارات من أخبار الحلاج

عن إبراهيم بن فاتك قلّة لا أتى بالحسين بن منصور ليصلب رأى الحبيب  
 والسفير فضحك كثيراً حتى سمعت عينه ثم التفت إلى القوم فرأى الشبليّ فيه  
 بينهم فقال له يا أبا بكر هل معك سجلّتك قلّة بلى يا شيخ. قلّة انرشها لي  
 ففرشها فصلى الحسين بن منصور عليها ركعتين وكنت قريباً منه فقرأ في الأولى  
 قلّة الكتاب وقوله تعالى ﴿يُؤْتِيكَ مِنْ شَيْءٍ مِنْ الْحَرْفِ وَالْجَمْعِ﴾ الآية وقرأ في  
 الثانية قلّة الكتاب فقال: ﴿كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ﴾ الآية فلما سلّم عنها  
 ذكر أشبه لم أحفظها وكان مما حفظته اللهم إنك التجلّي عن كل جهة المتخفّي  
 من كل جهة بمن فيك بحقي، ومن قبلي بحفك، وقبلي بحفك بخالف قبلك  
 بحقي. فبأن قبلي بحفك ناسوتيّة وقبلك بحقي لاهوتيّة وكما أنّ ناسوتيّتي  
 مستهلكة في لاهوتيتك غير مملّجة إلهاماً فلاهوتيتك مستولية على ناسوتيّتي غير  
 مملّجة. لهذا ومن قبلك على حدّي، وحقّ حدّي تحت ملابس قدمك أن ترزقني  
 شكر هذه النعمة التي أنعمت بها عليّ، حيث غيّت أغلري عما كشفت لي من  
 مطالع وجهك وحرّمت على غيري ما أجمت لي من النظر في مكتونتك سرّك  
 وهؤلاء عبيدك قد اجتمعوا لقتلي تمصّباً لدينك وتقرباً إليك فافقر لهم فإنك لو  
 كشفت لهم ما كشفت لي لما فعلوا ما فعلوا، ولو سترت عني ما سترت عنهم لما  
 ابتليت بما ابتليت. فلك الحمد فيما تفعل ولك الحمد فيما تريد ثم سكّ  
 ونابى سرّاً. فتقدم أبو الحلوّات السيف فلفظه لطمه شمس أفنه وصل الدم على  
 شبهه فصاح الشبليّ ومزق ثوبه وغشي على أبي الحسين الواسطي وعلى جماعة  
 من الفقهاء المشهورين. وكلفت الفتنة تهيج لفعل أصحاب الحرم ما فعلوا.  
 (ص 11 - 12)

\*\*\*\*\*

\* انظر: كتاب أخبار الحلاج أو مناجيات الحلاج، وهو من أقدم الأصول الباقية في سيرته اعتمد بنسره  
 وتصحيحه وتعليق الخواص عليه له طبعون وميد كراوس، ط 1، منشورات الجبل، ألمانيا، 1999.

وقد إبراهيم بن قاتكة دخلت يوماً على الخلاج في بيت له على غفلة منه  
فرايت قائماً على حلة رأسه وهو يقول يا من لازمني في خلدي قريباً وبعدي بعد  
القدم من الحدث غيباً تتجلى عليّ حتى ظننتك الكل، وتُلب عني حتى أشهد  
بنفيك فلا بُعذك يغي، ولا قُربك ينفع، ولا حُربك يغني، ولا سلمك يؤمن. فلما  
احسن بي قعد مستوياً وقلد ادخل ولا عليك فدخلت وجلست بين يديه فلما  
عينه كشعلتي ثلث. ثم قلد يا بني إنّ بعض الناس يشهدون عليّ بالكفر، وبعضهم  
يشهدون لي بالولاية، والذين يشهدون عليّ بالكفر يقولون يا بني الله بين المؤمنين  
يقرون لي بالولاية فقلت يا شيخ ولم ذلك فقلد لأن الذين يشهدون لي بالولاية  
من حسن ظنهم بي والذين يشهدون عليّ بالكفر تعصباً لدينهم ومن تعصب  
لدينه أحب إلى الله من أحسن الظن بأحد ثم قلد في وكيف أنت يا إبراهيم حين  
تراني وقد صُلبت وقُتلت واحرقته وذلك أسعد يوم من أيام عمري جميعاً، ثم  
قلد لي لا تجلس واخرج في أساء الله

( ص 18 )

\*\*\*\*\*

وعن ابن الحنفية المصري قلد خرجت في ليلة مُقمرة إل قبر أحمد بن حنبل  
وحده الله فرايت هناك من بعيد رجلاً قائماً مستقبلاً القبلة فدنوت منه من غير  
أن يعلم، فلما هو الحسين بن منصور وهو يركي ويقول يا من أسكرني بحبه  
وحيرني في ميلحين قربه، أنت المنفرد بالقدم، والتوحيد بالقيام على مقعد الصفيق  
قيلتك بالعدل لا بالاعتقال، وتُملك بالعدل لا بالاعتزال، وحضورك بالعلم لا  
بالانتقال، وغيبك بالاحتجاب لا بالارتحال، فلا شيء فوقك يُظلمك ولا شيء  
تحك يُظلمك ولا أملاك شيء فيجرك ولا ورائك شيء فيدركك أسالك بحرمته  
هذه الثُرب المقبولة والمراتب المسؤولة أن لا تردني إل بعد ما اختطفتني مني ولا  
تُريني نفسي بعد ما حجبها عني، وأكثر أعدائي في بلادك والقائمين لقتلي من



عبدك فلما أحسَّ بي التفت وضحك في وجهي ورجع وقال لي يا أبا الحسن. هذا الذي أنا فيه أول مقام المريدين. فقلت تعجباً ما تقول يا شيخ. إن كان هذا أول مقام المريدين فما مقام من هو فوق ذلك؟ قل كذبتُ هو أول مقام المسلمين ، لا بل كذبت ، هو أول مقام الكافرين. ثم زعم ثلاث زعمات ، وسقط وسيل الدم من حلقه وأشار إليَّ بكفه أن أذهب فذهبت وتركته . فلما أصبحت رأيتني في جلع النصور ، فالتفت بيدي وسألني إلى زاوية وقال: بالله عليك لا تعلم أحدا بما رأيت مني بالرحمة

( ص 20 - 21 )

\*\*\*\*\*

وعن أبي اسحق إبراهيم بن عبدالكريم الخلعاني قال: خدمت الحلاج عشر سنين وكنت من أقرب الناس إليه ومن كثرة ما سمعت الناس يقولون فيه ويقولون إنه زنديق ترومضت في نفسي فاختبرته . فقلت له يرمي يا شيخ أريد أن أعلم شيئاً من مذهب الباطن. فقلنا باطن الباطل أو باطن الحق؟ فبقيت متفكراً فقلنا: أما باطن الحق فظاهره الشريعة ومن يحقق في ظاهر الشريعة ينكشف له باطنها. وباطنها المعرفة بالله. وأما باطن الباطل فباطنه أتبع من ظاهره وظاهره أشنع من باطنه، فلا تشتغل به يا بني. أذكر لك شيئاً من تحقيقي في ظاهر الشريعة ما غفبتُ بمذهب واحد من الأتعة جملة ، وإنما اتخذت من كل مذهب أصعب وأشدَّ وأنا الآن على ذلك وما صليت صلاة الفرض قط إلا وقد اغتسلت أولاً ثم تروضت لها وما أنا ابن سبعين سنة ، وفي خمسين سنة صليت صلاة ألفي سنة. كل صلاة قضى لها قبلها.

( ص 22 - 23 )

\*\*\*\*\*

وقال إبراهيم الخليلاني: دخلت على الخلّاج بين المغرب والعشاء فوجدته يصلي، فجلست في زاوية البيت كأنه لم يحسّ بي لاشتغاله بالصلاة، فقرأ سورة البقرة في الركعة الأولى وفي الركعة الثانية آل عمران، فلما سلّم سجد وتكلم بأنثيه لم أسمع بمثله، فلما خاض في الدعاء، رفع صوته كأنه مأخوذ عن نفسه ثم قلّ: يا إله الألهة، ويا ربّ الأرضية ويا من ﴿لَا تَأْخُذُ سَنَةً وَلَا فَوْرًا﴾ ودّ إلي نفسي لئلا يفترق بي عيلك يا هو أنا وأنا هو، لا فرق بين أنثي وهونك إلا الحدث والقدم، ثم رفع رأسه ونظر وضحك في وجهي ضحكته ثم قلّ: يا أبا إسحق لما ترى أنّ ربّي ضرب بقلّعه في حداثي حتى استهلك حداثي في قلّعه، فلم يبق لي إلا صفة القديم، ونطقي في تلك الصفة والخلق كلهم أحداث ينطقون عن حدث، ثم إذا نطقت عن القدم ينكرون عليّ ويشهدون بكفري ويسمون إلى قتلي، وهم بذلك معذورون ويكلّ ما يفعلون بي ملجورون.

( ص 23 - 24 )

\*\*\*\*\*

وعن علي بن مردويه قلّ: سمعت الحسين بن منصور قد سلّم عن الصلاة فقال: اللّهم أنت الواحد الذي لا يتمّ به عدد نقص، والواحد الذي لا تدرى نقطة غائصة، وأنت (في السمع إله وفي الأرض إله) أسألك بتور وجهك الذي أضلعت به قلوب العارفين وأظلمت منه أرواح المتحرّجين، وأسألك بقدمك الذي تحصّصت به عن غيرك وتفرّقت به عن سواك أن لا تُسرحني في ميلين الحيرة وتنجيني من غمرات التفكير، وتوحّشني عن العالم، وتؤنّسني بمناجاتك يا أرحم الراحمين، ثم سكّت ساعة وترنّسها ورفع صوته في ذلك الترنّم وقلّ: يا من استهلك المحبّون فيه، واغتر الظاللون بلباعيه، لا يبلغ كنهه فانك أوهام العبد ولا يصل إلى غاية معرفتك أهل البلاد فلا فرق بيني وبينك إلا الإلهية والربوبية. وكانت عينه في خلال الكلام تقطر دماً فلما التفت إليّ ضحك قلّ: يا أبا

الحسن خذ من كلامي ما يبلغ إله علمك وما أنكره علمك فاضرب بوجهي ولا  
تتملق به فضل الطريق

( ص 27 )

\*\*\*\*\*

وعن أبي الحسن علي بن أحمد بن مردويه قلنا رأيت الحلاج في سوق  
القطيفة ببغداد باكياً يقول يا أيها الناس اغثوني عن الله ثلاث مرات، فإن  
اختطفني مني وليس لي مني، ولا أطيع مراعاة تلك الحضرة واختاف المجران  
فأكون غائباً محروماً والويل لمن يغيب بعد الحضور، ويهجر بعد الوصول، فيكسى  
الناس لبكائه حتى بلغ سجد عتاب فوقف على بابه، ولخذ في كلام فهم الناس  
بعضه وأشكل عليهم بعضه فكان مما فهمه الناس أنه قلنا أيها الناس إنه يحدث  
المخلوق تطفلاً فيتعلم له ثم يستتر عنهم تربية لهم فلولوا عما يحلوه لكفروا جليةً  
ولولا ستره لفشروا جميعاً فلا يدوم عليهم إحدى الحاليتين لكني ليس يستتر عني  
لحظة فلستريح حتى استهلكت نلتوتني في لاموتته وتلاشى جسمي في أنوار  
فاته فلا عين لي ولا أثر، ولا وجه ولا خبر. وكان مما أشكل على الناس معناه أنه  
قلنا اعلموا أن المياكل قائمة بيلامو، والأجسام متحركة بيلسنة والهو والسين  
طريقان إلى معرفة النقطة الأصلية ثم أنشأ يقول:

عقد النبوة يصباح سن النور      ملعن الوحي في بنتكة تلحور.

بلاه تنفخ نفخ الروح في غلدي      لخطري تنفخ إسرائيل في الصور.

إذا نجلسى بطوري أن يكلمني      رأيت في غيبي موسى على الطور.

( ص 28-29 )

\*\*\*\*\*

وقال عبدالكريم بن عبدالواحد الزعفراني: دخلت على الحلاج وهو في مسجد وحوله جماعة وهو يتكلم ، فلوك ما اتصل بي من كلامه أنه قلنا لو انني بما في قلبي ذرة على جبال الأرض لفايتني وانسي لو كنت يوم القيامة في النار لأحرقت النار، ولو دخلت الجنة لانهدم بنايتها ثم أنشأ يقول:

عجبتُ إكَلِي كيف بجملة بمضي      ومن ثقل بمضي ليس بمحلي أرضي

لئن كان في بسط من الأرض مضجعٌ      فقل بسط من الخلق في قبض

( ص 30 )

\*\*\*\*\*

وقال أحمد بن أبي الفتح بن عاصم البضاوي: سمعت الحلاج يملئ على بعض تلامذته: إِنَّ اللَّهَ (تبارك وتعالى له الحمد) ذات واحد قائم بنفسه مفرد عن غيره بقلبه متوحد عن سواه بربوبيته لا يمازجه شيء ولا يخالطه غيره، ولا يحويه مكان، ولا يدركه زمان، ولا تقدره فكرة ولا تصوّره خاطرة ولا تدركه نظرة ولا تعتربه فتنة ثم طلب وقته وأنشأ يقول:

جنوني لك تقديسٌ      وطني فيك تهوينٌ

وقد حيرني حبُّ      وطرفُ فيه تقويسٌ

وقد طَ دليلاً الحب      ب أن القربَ تليسٌ

ثم قلنا يا ولدي مَنْ قلبك عن فكره ولسانك عن ذكره واستعملهما بهامة شكره فإنَّ الفكرة في ذاته والخطرة في صفاته والطق في إثباته من الذنب العظيم والتكبر الكبير.

( ص 32 )

\*\*\*\*\*

\* وردت كلمة ( جنوني ) في الديوان مشهورة بالجميل ( جحرني )، انظر ص: 41 .

وعن أبي نصر أحمد بن سعيد الاسينجاني يقول: سمعت الحلّاج يقول: أُلزم الكل الحديث لأن القدم له، فالذي بالجسم ظهوره فالعرض يلزمه، والذي بالإرادة اجتماعه فقواها تمسكه، والذي يؤلفه وقت يفترقه وقت، والذي يقبضه غيره فالضرورة تحته، والذي الوهم يظفر به فالتصوير يرتقي إليه، ومن آواه على أنزله أين. ومن كان له جنس طالبه كيف، إنه تعالى لا يظفّر فوق ولا يُقَلِّد تحت، ولا يقابله حدّ ولا يزاحه عند ولا يأخذ خلفه ولا يحسّ أسام ولا يظهره قبل، ولا يُقَبِّض يمد ولا يجمعه كلّ ولا يوجد كلف ولا يُنْقِض ليس وصفه لا صفة له، وفعله لا علة له، وكونه لا أصل له، تنزه عن أمواله خلقه، ليس له من خلقه مزاج، ولا في فعله علاج، بليتهم بقلعه كما بليته بحدوثهم، إن قلت متى فقد سبب الوقت كونه، وإن قلت هو فلكه والواو خلقه، إن قلت أين فقد تقدم المكان وجوده فالحروف آياته، ووجوده إثباته، ومعرفته ترحيمه وتوحيد تمييزه من خلقه، ما تصوّر في الأوهام فهو بخلافه، كيف يحمل به مائة بدا، أو يعود إليه ما هو أنفه، لا تماثله العيون، ولا تقابله الطنون، قربه كرامته، وبعدّه إهانته، علوه من غير ترفل، وجبته من غير تنقل. ﴿ هو الأول والآخر والظاهر والباطن ﴾. القريب والبعيد ﴿ ليس كمثله شيء ﴾ وهو السبع العليم ﴿.

( ص 33-34 )

\*\*\*\*\*

عن يونس بن الخضر الحلواني قال: سمعت الحلّاج يقول: دعوى العلم جهل، نزالي الخلة سقوط الحرمة الاحتراز من حريمه جنون الاعتزاز بصلحه حكمة، النطق في صفاته قنوس، السكوت عن إثباته عرس، طلب القرب منه جسارة، والرفض بعده من دالة المنة.

( ص 35 )

\*\*\*\*\*

عن موسى بن أبي ذرّ اليمانيّ قلّة كنت استني خلف الحلاج في سكك  
البيضة فوقع ظلّ شخص من بعض السطوح عليه فرفع الحلاج رأسه ، فوقع  
بصره على امرأة حسنة فالتفت إليّ وقلّة سترى وعلّ هذا عليّ ولو بعد حين  
فلمّا كان يوم صلبه كنتُ بين القوم أبكي فوقع بصره عليّ من رأس الحشبة فقلّة:  
يا موسى من رفع رأسه كما رأيتَ وأشرف إلى ما لا يحلّ له أنشرف على الخلق  
هكذا، واشلّ إلى الحشبة

( ص 36 )

\*\*\*\*\*

وعن أبي بكر النبطي قلّة قصصتُ الحلاج وقد قُطعت يدها ورجلاه  
وصلب على جذع فقلت لعلّ ما التصوفه فقلّة: أمون مرقّة منه ما ترى فقلت لعلّ:  
ما أعلاه فقلّة: ليس لك إليه سبيل، ولكن سترى غداً، فهذا في النيب ما شهدت  
وغلب عنك فلمّا كان وقت العشاء جله الإذن من الخليفة أن تضرب رقبته فقلّة:  
الحرم: قد أسيئت تؤخر إلى الغد فلمّا كان الغد أنزل من الجذع وقُدّم لتضرب  
عنقه ، فقلّة بأعلى صوته: حسب الواحد أفراد الواحد له، ثم قرأ ﴿ يستعجل بها  
الذين لا يؤمنون بها والذين آمنوا مشفقون منها ويحملونها الحق ﴾ الآية وقيل هذا أمر  
شيء سَمِع منه ثم ضربت عنقه ولفّ في بلوّة وصَبّ عليه النفط وأحرق وحمل  
رأسه على رأس منلة لتصفه الريح.

( ص 38 )

\*\*\*\*\*

قلّ أحمد بن فائكة لما قُطعت يدا الحلاج ورجلاه قلّة إليّ أصبحت في دار  
المرغائب أنظر إلى المعائب إليّ إنك تتوقّد إلى من يؤذيك فكيف لا تتوقّد إلى  
من يؤذي فيك

( ص 44 )

\*\*\*\*\*

عن أبي يعقوب النهرجوري قلنا دخل الحلاج مكة أول دخلة ، وجلس في  
صحن المسجد من لم يبرح من موضعه إلا للطهارة والطواف ، ولم يجترأ من  
الشمس ولا من المطر. وكان يُحمل إليه في كل عشية كوز ماء وقرص من أقراص  
مكة. وكان عند الصبح يرى القرص على رأس الكوز وقد عصف منه ثلاث  
عشرات أو أربعاً فيحمل من عنده

( ص 44-45 )

.....

وقال أحمد بن فلكي لما بهتلوند مع الحلاج وكان يوم النيروز فسمعنا  
صوت البوق فقل الحلاج: أي شيء هذا. فقلت: يوم النيروز. فنأوه وقال: مني  
تُورز. فقلت: مني تعني قلنا: يوم أصلب فلما كان يوم صلبه بعد ثلاث عشر سنة  
نظر إلي من رأس الجذع وقال: يا أحمد تُورز ند فقلت: أيها الشيخ هل أتجفت. قلنا:  
بلى أتجفت بالكشف واليقين وأنا بما أتجفت به خجل غير أني تعجبتُ الفرح.

( ص 45-46 )

.....

وعن أحمد بن كوكب بن عمر الواسطي قلنا: صحبت الحلاج سبع سنين  
فما رأيت ذاك من آدم سوى الملح والحل. ولم يكن عليه غير مرقعة واحدة وكان  
على راسه برنس. وكلما فتح عليه بهزار قبله وأثر به ولم ينم الليل أصلاً إلا  
سبعة من النهار.

( ص 46-47 )

.....

عن غوداوزاد بن فيروز البيضاوي وكان من أخص الجيران وأقربهم إلى  
الحلاج أنه قلنا كان الحلاج ينوي في أول رمضان ويفطر يوم العيد وكان يجتمع  
القرآن كل ليلة في ركعتين وكل يوم في مائتي ركعة. وكان يلبس السواد يوم العيد  
ويقول: هذا لبس من يرد عليه عمله.

( ص 47 )

.....

وقال أحمد بن فاثك قال الحلّاج: من ظنَّ أنَّ الإلهية تمتزج بالبشرية أو البشرية تمتزج بالإلهية فقد كفر. فإنَّ الله تعالى تفرَّد بصفاته وصفاته عن ذوات الخلق وصفاتهم، فلا يشبههم بوجه من الوجوه ولا يشبهونه بشيء من الأشياء وكيف يُتصوَّر الشبه بين القديم والحديث ومن زعم أنَّ البرزخ في مكان أو على مكان أو متصل بمكان أو يُتصوَّر على الضمير أو يتخلَّل في الأوهام أو يدخل تحت الصفة والنعت فقد أشرك

( ص 48 )

\*\*\*\*\*

عن عثمان بن معلية أنَّ الحلّاج قلده من لاحظ الأزلية والأبدية وغمض عينه عما بينهما فقد أثبت التوحيد ومن غمض عينه عن الأزلية والأبدية ولاحظ ما بينهما فقد أثّر بالميلقة ومن أعرض عن البين والطرفين فقد تمسَّك بعروة الخنيفة.

( ص 51 )

\*\*\*\*\*

يروى عن مسعود بن الخلوث الواسطي أنه قلده سمعت الحسين بن منصور الحلّاج يقول لإبراهيم بن فاثك وأنا أسمع وكنت متروِّعاً يا إبراهيم إنَّ الله تعالى لا يحيط به القلوب ولا تدركه الأبصار، ولا تمسك الأساكين، ولا تحويه الجهات ولا يتصوَّر في الأوهام، ولا يتخلَّل للفكر، ولا يدخل تحت كيف ولا يُنعت بالشرح والوصف ولا تتحرك ولا تسكن ولا تنفَس إلا وهو معك فانظر كيف تعيش وهذا لك العوامَّة وأما لك الخواصَّ فلا نطق له والحق حق والعبد باطل. وإذا اجتمع الحق والباطل فيضرب ﴿ الحق على الباطل فيدمغه فإذا هو زاهق وللكم الزيل بما تصفون ﴾ .

( ص 56 - 57 )

\*\*\*\*\*



وقال أحمد بن القاسم الزاهد: سمعت الحلاج في سوق بغداد يصيح: يا أهل الإسلام اغيثوني، فليس يتركني ونفسي فأنتس بهذا وليس يلتفتني من نفسي فلتريح منها وهذا دلال لا طليقة، ثم أنشأ يقول:

خربت بكلي كل كلك يا نفسي      تكلفتني حش كمالك في نفسي  
أقلب قلبي في سواك فلا أرى      سوى وحشي منه وأنت به أنسي  
فها أنا في حبس الحيلة مُنْع      عن الأُنس فلقبني إليك من الحبس

( ص 57-58 )

\*\*\*\*\*

وقال أبو القاسم عباد بن جعفر الحبة لما دخل الحلاج بغداد واجتمع حوله أهلها، حضر بعض الشيوخ عند بعض رؤساء بغداد يقول له أبو طاهر السوي، وكان عباً للفقراء، سأله الشيخ أن يعمل دعوة وعصر فيها الحلاج، فلجابه إلى ذلك وجمع المشايخ في داره وحضر الحلاج، فقالوا للنوّال: قل ما يختار الشيخ، يعني به الحلاج، فقال الحلاج: إنما يوقظ النائم وقرال الفقراء ليس بنائم، فقال النوّال وطاب وقت القوم ووثب الحلاج وسطهم وتواجد تواجداً نلالات منه أنوار الحقيقة وأنشد:

ثلاثة أحرف لا عجمَ فيها      ومجوسان وانقطع الكلام  
فمعجومٌ يشاكل واجديه      ومزركٌ يصدقُه الأنعم  
وبقي الحرف مرموزٌ معني      فلا سفرٌ هناك ولا مُقَم

( ص 58-59 )

\*\*\*\*\*

وقال جندب بن زاذان الراسطي: وكان من ثلاثَةِ الحلاج: دخل عليّ في نصف الليل ببغداد بهرام بن مرزبان الجوسي وكان مكثراً ومعه كيس فيه ألفا دينار وقد

لِيْ تَنْعَبْ مَعِيْ إِلَى الْحَلَاجِ فَلَعَلَّهُ يَحْتَشِمُكَ فَتُعْطِيَهُ هَذَا الْكَيْسَ. فَذَهَبْتُ مَعَهُ وَدَخَلْنَا عَلَيْهِ وَكَانَ قَاعِدًا عَلَى سَجَلَاتِهِ يَقْرَأُ الْقُرْآنَ ظَهْرًا. فَاجْلَسْنَا وَقُلْنَا مَا الْحَاجَةُ فِي هَذَا الْوَقْتِ. فَتَكَلَّمْتُ فِي ذَلِكَ فَأَبَى أَنْ يَقْبَلَ. فَالْحَمْدُ عَلَيْهِ وَكَانَ يُحِبُّنِيْ قَبِيْلًا. وَقَالَ لِيْ لَا تَخْرُجْ. فَوَقُفْتُ وَخَرَجَ الْجُوسِيْ فَلَمَّا ذَهَبَ الْجُوسِيْ قَامَ الْحَلَاجُ وَخَرَجْتُ مَعَهُ حَتَّى دَخَلَ جَمِيعَ الْمَنُصُورِ وَمَعَهُ الْكَيْسُ وَالْفُقَرَاءُ نِيَامُ فَيُقِظُهُمْ وَيُرَقِّقُ الدَّنَانِيْرَ عَلَيْهِمْ بِمَدِّ أَنْ يَنْفُسَهُمْ حَتَّى لَمْ يَبْقَ فِي الْكَيْسِ شَيْءٌ. فَقُلْتُ يَا شَيْخُ مَا صَبَرْتَ إِلَى الْغَدِ فَقُلْتُ الْفَقِيْرُ إِنَّمَا يَلْتَ فِي عَقْلِهِ نَصِيْبَيْنِ خَيْرٌ لَهُ مِنْ أَنْ يَهِيْتَ مَعَ الْمَعْلُومِ ( ص 64 )

\*\*\*\*\*

وَقَالَ أَبُو نَصْرٍ بْنُ الْقَاسِمِ الْبِيْضَارِيُّ رَأَيْتُ رَفْعَةَ بَحْطَ الْحَلَاجِ عِنْدَ بَعْضِ ثَلَاثِيْنَ أَمَّا بَعْدُ فَإِنِّيْ أَحْمَدُ إِلَيْكَ اللَّهُ الَّذِي لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ، الْخُلُوجُ مِنْ حُدُودِ الْأُمَمِ وَتَصْلِيْبِ الظُّنُونِ وَتَحْمِيلِ الْفِكْرِ وَتَعْبِيدِ الضَّمِيرِ. الَّذِي ﴿ لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ وَهُوَ السَّجَّاجُ الْبَصِيرُ ﴾ ، وَاعْلَمْ أَنَّ الْمَرْءَ قَائِمٌ عَلَى بَسْطِ الشَّرِيعَةِ مَا لَمْ يَصِلْ إِلَى مَوَاقِفِ التَّوْحِيدِ فَبِهَا وَصَلَ إِلَيْهَا سَقَطَتْ مِنْ عَيْنِ الشَّرِيعَةِ ، وَاسْتَفْزَلَ بِاللَّوَالِحِ الطَّالِمَةِ مِنْ مَعْدِنِ الْمَصْلُوقِ فَإِنَّمَا تَرَادَفَتْ عَلَيْهِ اللَّوَالِحُ، وَتَشَابَهَتْ عَلَيْهِ الطَّوَالِحُ. صَارَ التَّوْحِيدُ عَنْدهُ زَنْدَقَةٌ وَالشَّرِيعَةُ عَنْدهُ مَوْسَةٌ فَبَقِيَ بِلَا عَيْنٍ وَلَا أُنْسٍ. إِنْ اسْتَعْمَلَ الشَّرِيعَةَ اسْتَعْمَلَهَا رَاحَةً وَإِنْ نَطَقَ بِالتَّوْحِيدِ نَطَقَ بِهِ غَلَبَةً وَفَهْرًا.

( ص 72 )

\*\*\*\*\*

وَعَنْ عَبْدِ الْوَهَّابِ بْنِ سَعِيدٍ مِنْ عَبْدِ الْغَنِيِّ الزَّاهِدِ قُلْتُ رَأَيْتُ الْحَلَاجَ دَخَلَ جَمِيعَ الْمَنُصُورِ وَقُلْتُ أَيُّهَا النَّاسُ اسْمَعُوا مِنِّي وَاحِدَةً فَاجْتَمَعَ عَلَيْهِ عُلُقٌ كَثِيرٌ، فَمِنْهُمْ مَنْ يَزْعُمُ مِنْهُمْ مَنَكَرًا. فَقُلْتُ: اعْلَمُوا أَنَّ اللَّهَ تَعَالَى أَبْلَحُ لَكُمْ مِنِّي فَيَقْتُلُونِيْ فَيَكْسِي بَعْضُ الْقَوْمِ تَقَدُّمْتُ مِنْ بَيْنِ الْجَمَاعَةِ وَقُلْتُ يَا شَيْخُ كَيْفَ تَقْتُلُ رَجُلًا يَصْلِي

ويعصوم ويقرأ القرآن فقلنا يا شيخ ، المعنى الذي به تُحقن الدماء خلج عمن  
 الصلاة والصوم وقراءة القرآن ، فقتلونني تؤجروا واستريح ، فيكى القوم وذهب  
 فبعته إلى قاره فقلنا يا شيخ ما معنى هذا قل ليس في الدنيا للمسلمين شغل  
 أهم من قتلي فقلت له كيف الطريق إلى الله تعالى قلنا الطريق بين اثنين وليس  
 مع الله أحد فقلنا بين قلنا من لم يقف على إنشائنا لم ترشد عباراته ثم قلنا  
 أنت أم أنا الحسين خاشاك خاشاك من إتيك إثنين  
 فكلية لك في الهدى كلفى على الكل تلبس بوجهين  
 فلين فأتاك عني حيث كنت أرى فقد تبين فأتني حيث لا أبين  
 وأبني وجهك مقصوداً بنظرني في بطن القلب أم في ناطق العين  
 ببني وبينك إني يزاحمني فرفع بهائك إني من البين

فقلت له هل لك أن تشرح هذه الأبيات قلنا لا يسلم لأحد معنا إلا  
 لرسول الله (صلى الله عليه وسلم) ، استحقاقاً ولي تبعاً  
 ( ص 74-75 )

\*\*\*\*\*

وعن الحسين بن حمدان قلنا سمعت الحسين يقول في سوق بغداد  
 ألا ابلغ أحبائي بساتي ركب البحر وانكر السفينة  
 ففي دين الصليب يكون موتني ولا البطحا أريد ولا المدينة

\* ورد البيت في ديوان الخلاص ص 49 على النحو التالي :  
 ألا ابلغ أحبائي بساتي ركب البحر وانكر السفينة  
 على دين الصليب يكون موتني ولا البطحا أريد ولا المدينة

فتبعته، فلما دخل داره كثير يصلي فقرأ الفقه والشعر إلى سورة الروم، فلما بلغ إلى قوله تعالى: ﴿ وَقَالِ الَّذِينَ آتَوْا الْعِلْمَ وَالْإِيمَانَ ﴾ الآية كبروها وبكى فلما سلم قلت: يا شيخ تكلمت في السوق بكلمة من الكفر ثم أتيت القبلة هنا في الصلاة فما قصدك قل: إن قُتِلَ هذه الملعونة، وأُتِلَ إلى نفسه فقلت: يجوز إغراء الناس على الباطل قل: لا ولكني أغريهم على الحق لأن عشي قتل هذه من الواجبات وهم إذا تعصبوا لدينهم

(ص 80-81)

\*\*\*\*\*

وقال أحد بن يونس: كنا في ضيقة ببغداد فاعلم الجند الكلبان في الحلاج ونسبه إلى السحر والشعنة والثيرنج، وكان مجلساً خاصاً غلباً بالشيخ، فلم يتكلم أحد احتراماً للجند فقل ابن خفيفة يا شيخ لا تطوكله ليس إجابة الدعاء والإعلاء عن الأسرار من الثيرنجات والشعنة والسحر. فاتفق القوم على تصديق ابن خفيفة فلما خرجنا أخبرنا الحلاج بذلك فضحك وقال: أما محمد بن خفيف فقد تعصب له وسيؤجر على ذلك وأما أبو القاسم الجند فقد قل: إنه كذب ولكن قل له: ﴿ سيعلم الذين ظلموا أني مصلي بنقلين ﴾.

(ص 90)

\*\*\*\*\*

وقال أحد بن فائكة قلت للحلاج: أوصني قل: هي نفسك إن لم تشغلها  
شغلك

(ص 94)

\*\*\*\*\*

وعن إبراهيم بن شيبان قل: دخلت مكة مع أبي عبدالله المغربي فأخبرنا أن بها الحلاج منهم بجبل أبي قبيس. فصعدته وقت المجاعة، فلما به جالس على سخرة والعرق يسيل منه وقد ابتلت الصخرة من عرقه فلما راه أبو عبدالله رجع

وأشار إلينا أن نرجع فرجعنا ثم قل أبو عبد الله يا إبراهيم إن عشت ترى ما  
يلقى هذا سوف يبتليه الله بيلة لا يطيقها أحد من خلفه يتعبّر مع الله  
( ص 100 )

\*\*\*\*\*

قل إبراهيم بن شيبان إياكم والدعوى ومن أراد أن ينظر إلى ثمرات  
الدعوى فلينظر إلى الحلاج وما جرى عليه  
( ص 101 )

\*\*\*\*\*

عن إبراهيم بن شيبان قل: دخلت على ابن سريج يوم قتل الحلاج فقلت:  
يا أبا العباس ما تقول في فتوى هؤلاء في قتل هذا الرجل. قل: لعليهم نسوا قول  
الله تعالى: ﴿ اتَّقُوا اللَّهَ أَنْ يَفْعَلَ بِكُمْ كَمَا فَعَلَ بِالَّذِينَ كَفَرُوا مِنْ قَبْلِهِمْ ﴾ .  
( ص 102 )

\*\*\*\*\*

وقد الراسطي قلت لابن سريج: ما تقول في الحلاج؟ قل: أما أنا أراه  
حافظاً للقرآن علماً به ، ماعراً في الفقه ، علماً بالحديث والأخبار والسنة ، مانساً  
النهر ، قائماً الليل ، يهبط ويكي ويتكلم بكلام لا أنهمه فلا يحكم بكفره .  
( ص 102 - 103 )

\*\*\*\*\*

يُروى أن الشبلي دخل يوماً على الحلاج فقل له: يا شيخ، كيف الطريق إلى  
الله تعالى فقل: خطوتين وقد وصلت: اضرب بالدنيا وجه عثقتها وسلم الآخرة  
إلى أربابها.  
( ص 103 )

\*\*\*\*\*

## مختارات من كتاب الطواسين<sup>\*</sup>

### طس السراج

قل الحسين بن منصور الحلاج :

- 1- سراج من نور القيب بنا وعاد وجاوز السراج وسلك قمر تجلّس من بين الأنوار. كوكب يرجع في فلك الأسرار، سلك الحق (أباً) بلجم منته وحرماً لعظم نعمته ومكياً لتمكيته عند قرينه.
- 2- شرح صدره ورفع قدره، وأوجب أمره وأظهر بسلوه طلع بسلوه من غمضة اليلقة، واشترقت شم من ناحية نهلة. وأصله سراج من معدن الكرامة.
- 3- ما اخترع إلا عن بصيرته، وما أمر يست إلا عن حسن سيرته. حضر فالحضر، وأبصر فالتبر، وأنفذ فحلّز.
- 4- ما أبصره أحد على التحقيق سوى الصديق لأنه وافقه، ثم وافقه ثلاثا بينى بينهما فريق.
- 5- ما عرفه عارف إلا جهل وصفه ﴿الذين آتيناهم الكتاب يعرفونه كما يعرفون أبناءهم وإن فريقاً منهم ليكتمون الحق وهم يعلمون﴾.
- 6- أنوار النبوة من نوره برزت، وأنواره من نوره ظهرت وليس في الأنوار نور أنور وأظهر وأندم في القدم سوى نور صاحب الحرم.

---

\* انظر : كتاب الطواسين ، الحسين بن منصور الحلاج ، حققه وصحّحه بولس تونيا اليسوعي ، طبعة غامّة ، مكتبة ابن سينا ، باريس ، شباط 1988 ، ( ظهرت الطبعة الأولى عن : جامعة القدس يوسف في بيروت ، عام 1972 ) .

7- حَمَتْ سَبَقَ الحَمَمِ ووجوه سبق العدم واسمه سبق القلم لأن كان قب  
الاسم والشيم ما كان في الأفق ووراء الأفق ودون الأفق اطرف وأشرف  
واعرف وانصف واراف واخوف واعطف من صاحب هذه القصة وهو سيد  
اعمال البرية الذي اسمه احد ونعت اوحده واسره اوكده وفاته اجوده وصفاته  
التي هي حَمَتْ وَهَمَتْ اُفَرِدَ

8- ما عجباً ما أظهر ما أظهر وأكبره وأشهره وأنوره وأقلده وأصبره  
الذي كان مشهوراً بـ كنه الكوائن والأكوانه ولم يزل كان مذكوراً قبل  
القبْل وبعد البعد والالوان جوهره صفوي كلامه نبوي علمه  
علوي خلقه عربي قبلته لا مشرق ولا مغرب حبه أبوي رفيقه ربوي  
صاحبه أسوي

9- يلوثة أبصرت المبصر، وبه عرفت السرائر والضمائر. والحق أنظف  
والدليل أصدق والحق أظف. هو الدليل، وهو الدلول، هو الذي جلا العدا  
عن الصور المعلوم. هو الذي أتى بكلام قديم لا عدت ولا مقول ولا  
مفعول بالحق موصول غير مفصول الخرج عن المفعول هو الذي انتبر عن  
النهابة والنهيلات ونهابة النهاية.

10- رفع القلم، وأشار إلى البيت الحرام. هو التمام هو المقام هو الذي أسر  
بكسر الأصنام هو الذي كشف القلم هو الذي أرسل إلى الأنام هو الذي  
ميز بين الإكرام والإحرام

11- فوقه غمعة برقت، وتحت برقة لمعت وشرقت، وامطرت وانثرت العلوم كلها  
قطرة من بحر الحكيم كلها غرفة من نهضة الأزمان كلها ساعة من دهره

12- الحق به، وبه الحقيقة، والصدق به، والرفق به، والفتق به، والرتق به. هو  
الأول في الوصلة، والآخر في النبوة، والظلمر بالمرقة، والباطن بالحقيقة.

13- ما وصل إلى علمه عالم، ولا أطلع على فهمه حاكم

- 14- الحق ما أسلمه إلى خلقه لأنه هو، وإني هو، وهو هو.
- 15- ما خرج خلع من ميم محمد وما دخل في حائه أحد حله وميم ثانية والبدال وميم أوله ناله دواؤه ، ميمه محله حلوه حاله، ميم ثانية مقاله
- 16- أظهر إعلانه أبرز برهانه أنزل فرقانه أنطق لسانه أشرق جنانه أعجز أقرانه أثبت بنيانه دفع شانه
- 17- إن هربت من ميلينه فلين السيل بلا ذل ولا ملل، وحكم الحكماء عند حكمت ككتيب مهيل ا



## طس الفهم

قل الحسين بن منصور الخلاج :

1- أنهم الخلائق لا تتعلق بالحقيقة، والحقيقة لا تليق بالخلقة، الخواطر علاني  
وعلائق الخلائق لا تصل إلى الحقائق، الإدراك إلى علم الحقيقة صعب فكيف  
إلى حقيقة الحقيقة؟ وحق الحق وراء الحقيقة، والحقيقة دون الحق

2- الفرائض يطير حول المصباح إلى الصباح، ويعود إلى الأشكال فيخبرهم عن  
الحل بالطف المقل ثم يرح بالدلال طمعا في الوصول إلى الكامل.

3- ضوء المصباح علم الحقيقة وحرارته حقيقة الحقيقة والوصول إليه حق  
الحقيقة

4- لم يرض بضوء وحرارته، فلبقي جُمُله فيه، والأشكال ينتظرون قدومه  
ليخبرهم عن النظر حين لم يرض بالخبر، فحيث يصير متلاشياً متصافراً  
متطائراً، فينبى بلا رسم وجسم واسم ووسم، فبقي معنى يعود إلى الأشكال  
وبقي حل بعد ما صار؟ من وصل وصل إلى النظر، استغنى عن الخبر، ومن  
وصل إلى المنظور استغنى عن النظر.

5- لا نصح هذه المعاني للمتواني ولا الفاني ولا الجاني ولا لمن يطلب الأساني  
كأنني كأنني أو كائي مو، أو مو أنني لا يروعي إن كنت أني

6- يا أيها الظالم لا تحب أني أنا الآن أو يكون، أو كان كأنني هذا الجلد  
المعروف أو هذا حال، لا بلى إن كنت أنه ولكن لا أنه

7- إن كنت تفهم فافهم، ما صحت هذه المعاني لأحد سوى أحد ﴿ما كان  
محمد أباً أحد﴾، حين جاوز الكونين وغلب عن الثقلين وغمض العين عن  
الآين، حتى لم يبق له رين ولا مين

8- ﴿فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ﴾ : حين وصل إلى مفخرة علم الحقيقة، أخبر عن السواد وحين وصل إلى حقيقة الحقيقة، أخبر عن الفزاد وحين وصل إلى حق الحقيقة، ترك المراد واستسلم للجوراد وحين وصل إلى الحق علا فقلد ( سجد لك سواي وأمن بك فؤادي)، وحين وصل إلى الغلبت قل (لا أحصي ثناء عليك)، وحين وصل إلى حقيقة الحقيقة قل : ( أنت كما أثبت على نفسك ) جحد المصوى فلحق النسي ﴿ مَا كَذَبَ الْفُزَادَ مَا رَأَيْتُ ﴾ ﴿عند سدرة المنتهى﴾ ما التفت يميناً إلى الحقيقة، ولا شمالاً إلى حقيقة الحقيقة ﴿مَا نَرَاغُ الْبَصَرَ وَمَا طَفَنُ﴾.

## فلسفہ الحقائق

قال الحسين بن منصور الحلاج :

١ - الحقيقة دقيقة، طرفها مضيقته فيها نيران شهيقه ودونها مفازة عميقة. الغريب  
يخبر عن قطع مقلمات الأربعين مثل مقام الأدب والرهيب والسبب  
والعجب والحب والطرب والشر والفر والصفاء والصدق  
والعشق والفتن والفتوح والفرح والسي والنهوض والوجود والعدم والكذب  
والزور والافتقار والافتقار والانتفاء والبراد والشهود والحضور  
والغيبة والحياة والافتقار والاصطلاح والتدبر والتعير والتفكير والتعبر  
والصبر والتعبر والرفض والنفى والتيقظ والرعاية والمداية والبداية فهذه  
مقلمات أهل الصفة والعنونة.

2- ولكل من قام علو مفهوم وغير مفهوم

3- ثم دخل المغارة وحلّزها ثم حلّزها بالأعل والهل، من الجبل والسهل.

4- ﴿فَلَمَّا قَضَىٰ مُوسَى الْأَجَلَ﴾ ترك الأهل حين صار للحقيقة أهلاً، ومع ذلك كله رضي بالله دون النظر ليكون فرقا بينه وبين غير البشر فقال: ﴿إِلَهِي آتِكُمْ مِّنَّا خَيْرًا﴾.

5- فلما رضى المتنبي بالخبر ، فكيف يكون المتنبي على الأثر ؟

6- (من الشجرة) (من جانب الطور) : ما سمع من الشجرة ما سمع من بهرة.

7- ومثل مثل تلك الشجرة فهذا كلامه.

8- **الحقيقة حقة، والحقيقة عقيمة: دع الحليفة لتكون أنت هو، وهو أنت، من حيث الحقيقة.**

9- لأنني وأحفاد والرحمة وحسن الرأفة بالحقيقة فكيف الرأفة؟

10 - فقل له الحق: «أنت تهدي إلى الدليل، لا إلى المدلول، وأنا دليل الدليل».

## طعن الدائرة

قال الحسين بن منصور الحلاج :

1 - هذه صورة الحقيقة وطلابها وأبوابها وأسبابها



[ بلد ] : البراني ما وصل إليه والثاني وصل إلى سطح طريقته والعالَم  
ضل في مغالاة حقيقة الحقيقة.

2- ومبهماتنا من يدخل الدائرة والطريق مسدود والطالب مرفود؟ فالنقط  
الفرقاني منه والنقط التحتاني وجوعه إلى أصله والنقط الوسطاني تحير

3- والدائرة ما لها باب والنقطة التي في وسط الدائرة هي معنى الحقيقة

4- ومعنى الحقيقة شيء لا تغيب عن الظواهر والباطن ولا تقبل الأشكال

5- فإن أردت فهم ما اشترت إليه ﴿ فخذ أسيرة من الطير فصر من إليك ﴾ ، لأن  
الحي لا يطير.

6- الغيرة أحضرتها بعد الغيبة والحية منعتها والحيرة سلبتها

7- هذه معاني الحقيقة وأفق من ذلك دائرة المملوك وسائرة القواطن، وأفق من  
ذلك فهم الفهم يختلف الوهم

8-11 هذا من حول الدائرة ينطق لا من وراء الدائرة

وأما علم علم الحقيقة، فإنه حرمي والدائرة حرمه

فلذلك سمي النبي صلعم (حرمياً)، ما خرج من دائرة الحرم سواء . لأنه من  
فزع أولاده ثلثه حين رأى بيتاً في دائرة الحرم وهو وراعه، فقلنا له

## قائمة المصادر والمراجع

### المصادر

- ابن الأثير، عز الدين أبو الحسن علي بن أبي الكرم (ت 630هـ)، الكفيل في الترخ، دار صقر ودار بيروت بيروت 1966.
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت 255هـ)، البيان والتبيين تحقيق: عبد السلام هارون دار الجليل، بيروت.
- الجاحظ، الحيوان تحقيق: عبد السلام هارون دار الجليل، بيروت 1996.
- الجرجاني، عبد القاهر (ت 471هـ)، دلائل الإعجاز في علم المعاني، صرح أممية محمد عبد و محمد محمود الشنيطي، صرح طبع وعلقت حواشيه محمد رشيد رضا، دار المعرفة بيروت 1978.
- ابن جني، أبو الفتح عثمان (ت 392هـ)، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجاشي، ط 4، دار الشؤون الثقافية بغداد 1990.
- ابن الجوزي، جلال الدين أبو الفرج عبد الرحمن بن علي (ت 397هـ)، المنتظم في تواريخ الملوك والأمم، ط 1، تحقيق: سهيل زكرا، دار الفكر، بيروت 1995.
- ابن حجر العسقلاني، المحقق شهاب الدين أحمد بن علي (ت 852هـ)، لسان الميزان، ط 1، تحقيق: عارف أحمد عبد الموجود وعلي محمد معوض، دار الكتب العلمية، بيروت 1996.
- الحلاج، أبو المغيث الحسين بن منصور (ت 309هـ)، شرح ديوان الحلاج، تحقيق: كامل مصطفى الشبي، مكتبة النهضة، بيروت - بغداد 1973.
- الحلاج، الديوان يليه كتاب الطواوين، ط 1، تحقيق: كامل الشبي، منشورات الجبل، ألمانيا 1997.
- الحلاج، الطواوين، طبعة خاصة، مكتبة ابن سينا بلوس، شيكا، 1988.
- الحلاج، الطواوين - التلخيصات منشورات الأمد بغداد 1991.
- الحلاج، كتاب اعتبار الحلاج أو نتائج الحلاج، ط 1، اعنى بشره وتصحيحه لدماسينيون و به كراوس، منشورات الجبل، ألمانيا، 1999.
- الخطيب البغدادي، أبو بكر أحمد بن علي (ت 463هـ)، تاريخ بغداد أو مدينة السلام، ط 1، تحقيق: مصطفى عبد القاهر عطار، دار الكتب العلمية، بيروت 1997.
- الخطيب التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي بن محمد الشيباني (ت 502هـ)، الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحسني حسن عبد الله، مطبعة المدني، القاهرة 1969.
- ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين بن محمد بن أبي بكر (ت 681هـ)، وفيات

- الأعيان تحقيق: إحسان عيسى، دار الثقافة بيروت
- الديلم بكري حسين بن محمد بن الحسن (ت 966هـ)، تلويح الخسيس في أحوال أنفس نفيس، دار صادر، بيروت
- الديلمي أبو الحسن علي بن محمد عطف. الألف المؤلف على اللام المعطوفه تحقيق جك فنية، مطبعة المعهد العلمي الفرنسي مصر، 1962.
- العلمي الحافظ شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان (ت 748هـ)، المعبر في خبر من غير، ط 1، تحقيق: أبو حاتم محمد السعيد بن بسيوني زغلوله، دار الكتب العلمية، بيروت 1985.
- العلمي تلويح الإسلام، ط 1، تحقيق: عمر عبدالسلام تدمري، دار الكتاب العربي 1992.
- العلمي ميزان الاعتدال في نقد الرجال تحقيق: علي محمد الجعفري، دار المعرفة، بيروت
- السلمي أبو عبد الرحمن (ت 412هـ)، طبقات الصوفية ط 2، تحقيق: نور الدين شريعة، دار الكتاب النفيس، حلبه 1986.
- السيوطي جلال الدين (ت 911هـ)، الزهر في علوم اللغة العربية وأنواعها تحقيق: محمد جة المولى ورفاقه، منشورات المكتبة المصرية، عيدا، بيروت 1987.
- الشمراني أبو الراسب عبد الوهاب بن أحمد بن علي الأنصاري (ت 973هـ)، الطبقات الكبرى ط 1، ضبط وصححة خليل المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت 1997.
- ابن العربي غريغوريوس أبو الفرج بن أمرون اللطفي (ت 685هـ)، تلويح مختصر الدول، دار المسيرة بيروت
- ابن عربي محمد بن علي بن محمد بن أحمد بن عبد الله عي الدين (ت 638هـ)، لوازم الحب الإلهي ط 1، تحقيق: موفق فوزي الجبر، دار مجد ودار النسيم، دمشق 1998.
- عرب القرطبي عرب بن سعد صلة تلويح الطبري مطبعة بريل، ليدن 1897.
- ابن العمدة الحنبلي شهاب الدين أبو الفلاح عبد الحسي أحمد بن محمد (ت 1089هـ)، شذرات الذهب في أخبار من ذهب ط 1، 10م تحقيق: مصطفى عبد القادر عطف دار الكتب العلمية، بيروت 1998.
- الفاضل التنوخي أبو يعلى عبد الباقي عبد الله بن الحسن (ت 384هـ)، الفوائدي ط 2، تحقيق: عوني عبد الرؤوف مكتبة الخفجي، مصر 1978.
- الفنبيري عبد الكريم بن هوازن (ت 465هـ)، الرسالة الفنبيرية في علم التصوف مطبعة محمد علي صبيح وأولاده

- ابن كثير، أبو الفداء الحافظ الدمشقي (ت774هـ)، البداية والنهاية ط3 تحقيق: أحمد أبو ملحوم وعلي لمحجب عطوي وفؤاد السيد وسهدي ناصر الدين وعلي عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987.
- المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن (ت421هـ)، شرح ديوان الحليسة ط1، نشر: أحمد أمين وعبد السلام حارون دار الجيل، بيروت، 1991.
- علي أحمد بن علي (ت421هـ)، تجلوب الاسم، تحقيق: هـ فـه أسدووز، دار الكتب العلمية، بيروت، 1986.
- ابن النديم، أحمد بن محمد بن علي بن أحمد المصري (ت804هـ)، طبقات المؤلفين، تحقيق: نوري، دار المعرفة، بيروت، 1986.
- الفاضل محمد بن محمد بن علي بن أحمد المصري (ت711هـ)، لسان العرب، دار صلاتر، بيروت، 1999.
- مؤلف مجهول، العيون والمخدرات في أخبار الحفائض، تحقيق: نبيلة عبد الناصم داود مطبعة النعمان، 1972.
- ابن النديم محمد بن اسحاق النديم (ت376هـ)، الفهرست، ط1، تحقيق: ناعمد علي عثمان دار لطري بن الفجاءة، 1985.
- الياقمي، أبو محمد عبد الله بن أحمد بن علي بن سليمان (ت768هـ)، مرآة الجنان وعبرة اليقظة ط1، وضع حواشيد خليل المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت، 1997.

- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية ط3، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1979.
- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، ط3، القاهرة 1981.
- إبراهيم خليل، الضمنية والذهب، ط1، أمانة عمان الكبرى، عمان 2000.
- أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، القاهرة 1998.
- أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد 1989.
- أحمد غنار عمر، علم الدلالة، ط3، منشورات عالم الكتب، القاهرة 1992.
- أحمد الحاشي، جواهر البلاغة، ط2، دار إحياء التراث العربي، بيروت.
- أحمد الحاشي، ميزان النخب في صناعية شعر العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، 1973.
- أمين يوسف عرفة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، ط1، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان 1995.

- أمين يوسف عوفه تحليلات الشعر الصوفي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2001.
- أوستن وارين ووينيه ويليكه نظرية الأدب ترجمة عبي الدين صبحي المجلس الأعلى لدراسة الفنون والأداب والعلوم الاجتماعية 1972.
- بير جيرو، الأسلوبية ترجمة منفر عياشي ط2، مركز الإله الحضاري، 1994.
- تيس، إلبوته مقالات في النقد الأدبي ترجمة لطيفة الزيات مكتبة جامعة القاهرة 1972.
- جاك كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد السيد المصري مكتبة جامعة القاهرة ط1، الدار البيضاء 1986.
- جورج موناه مفاصل الأسنية ترجمة الطيب جندوب مكتبة جامعة القاهرة ط1، 1981.
- حازم علي كمال الدين، الفاقية دراسة صوتية جديدة مكتبة الأدب مصر 1994.
- حسن الشرقاوي ألفاظ الصوفية ومعانيها ط2، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية.
- الحوانسلي، محمد بقر الأصفهاني الموسوي (ت 1346هـ)، روضات الجنات في أحوال العلماء والسلفات، تحقيق أسد الله إسماعيل، مكتبة إسماعيل، طهران 1391هـ.
- وجد عبد التجديد الموسوي في الشعر العربي، منتد الملوحة الإسكندرية.
- سعد الحكيم ابن عربي ومولد لغة جديدة ط1، دفرة للطباعة والنشر، المؤسسة الجامعية بيروت 1991.
- سعد مصلاح، الأسلوب - دراسة لغوية إحصائية ط1، دار البحوث العلمية الكويت، 1980.
- سعد مصلاح، دراسة السمع والكلام ط1، عالم الكتب القاهرة 2000.
- سمير ستيه الشرط والاستفهام في الأساليب العربية ط1، عطف 2000.
- شارل بلال علم الأسلوب وعلم اللغة المعاصر في كتابات الجامعات البحث الأسلوبية شكري عيك ط1، دار العلوم الرياض 1985.
- شفيع السيد الأتجه الأسلوبية في النقد الأدبي دار الفكر العربي القاهرة 1986.
- شكري عيك مدخل إلى علم الأسلوب القاهرة 1982.
- شكري عيك اللغة والإبداع - مبادئ علم الأسلوب العربي ط1، انترناشونال برس، القاهرة 1988.
- شرقى ضيفه العصر العباسي الثاني ط2، دار الملوحة مصر، 1973.
- صفاء خلوصي فن التقطيع الشعري والفاقية ط5، 1961.



- طاهر رياض، حرف الحرف، ط1، منشورات الأعلية، عمّان، 1998.
- عاتق جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية ط1، دار الأندلس ودار الكندي بيروت 1978.
- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب الدار العربية للكتاب ليبيا- تونس، 1977.
- عبد السلام المسدي، النقد والحداثة ط1، دار الطليعة بيروت 1983.
- عبد الكريم الباني، دراسات فنية في الأدب العربي ط1، مكتبة لبنان ناشرون بيروت 1996.
- عبد الملك مرتاض، السبع مطلقات مغربية سيميائية أنثروبولوجية لتصورها ط1، اتحاد الكتاب العرب دمشق 1998.
- عبد النعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية ط1، دار الميراث بيروت 1980.
- عبد الوهاب أمين أحمد التراث الأدبي للحلاج الصوفي، ط2، المطبعة القاهرة 1999.
- عدنان حسين المرواني، الشعر الصوفي، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد 1986.
- فوزي الشلب، محاضرات في اللسانيات ط1، وزارة الثقافة عمّان، 1999.
- كامل النسي، الحلاج موضوعاً للأدب والفنون العربية والشرقية قديماً وحديثاً ط1، مطبعة المعارف بغداد 1976.
- كرامات عاتق الأسلوب والأسلوبية ترجمة: كامل سعد الدين، دار أفاق عربية، بغداد كانون ثاني 1985.
- كامل بشر، علم اللغة العام - الأصوات العربية، مكتبة الشهاب القاهرة
- لطفي عبدالبقيع، التركيب اللغوي للأدب - بحث في فلسفة اللغة والاستيعاد ط1، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة 1970.
- مصطفى النحاس الشخصي حياة الحلاج شهيد الصوفية في الإسلام في كتاب: شخصيات قللة في الإسلام ترجمة وتأليف: عبد الرحمن بدوي ط3، وكالة المطبوعات الكويت 1978.
- محمد خلفي وعبد العزيز شرفه البلاغة العربية بين التقليد والتجديد ط1، دار الجبل، بيروت 1992.
- محمد عبد الطلبة البلاغة والأسلوبية الميزة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1984.
- محمد العمري، تحليل الخطأ الشعري - البنية الصوفية في الشعر، ط1، الدار العلمية للكتاب الدار البيضاء 1990.
- محمد غنيمي، خلال النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، القاهرة 1997.

phonetical sounds that interact with nature of his poetry and their insinuations. The book shows the strong link between the phonetical sound and its implications for Al-Hallaj. The second chapter deals with structural analysis. I have chosen the most important structural phenomena that characterize his poetry especially those pertaining to the structural description of the sentence , emphasis, the use of various genres, set-up and transformations he has chosen. I also pointed out his rhetorical style and in particular, the use of orders and exclamations recurring constantly in his poetry. The third chapter deals with the analysis of his poetic indications that units all three chapters.

My study is based on the characteristics of his poetic indications and I have divided them into the following fields: divine love, idioms depicting knowledge, idioms of wine, idioms about the human being and his belongings, and finally letters and numbers, these fields assent the implied indications in his poetry as they all deal with the mystical or sufi experience and its relationship with the divine self. This relationship endowed the phonetical, structural and poetical indications with a special nature on all levels. The book ends by assenting the importance of stylistics as one of the fields of literary criticism as it gives researches basic key points for reading a text and it uncovers what characterizes a text stylistically from other texts.



# Abstract

## **Mysticism and Stylistics**

### **study in AL- Hallaj Poetry**

Amal Abdelreiman Daoud

This book deals with the poetry of Al-Hussein Ibn Mansour Al-Hallaj (244-309 H.) who is a mystic or a Sufi poet. His poetry entails a distinguished experience in terms of its stylistics. I have chosen the stylistics school because it is a school dealing with the levels of a literary text by analyzing the literary styles of the writer. The book consists of an introduction in addition to three chapters and a conclusion. The introduction consists of the life of Al-Hallaj in details showing his life-style and path. It also gives a general idea about the stylistics and styles of writings that shed light on my applications in the book.

The first chapter is a phonetical analysis in which I have taken the examples of his sentences indicating the phonetical and rhythmical style that characterize Al-Hallaj. I have pointed that through the study of poetic meter and rhyme and the way in which he makes use of them in his poetry I also dealt with the specific nature of his stylistic in using the poetic meter. I have looked into the internal rhythm which depends on certain

